# TEXTOS MEDIEVALES: RECURSOS, PENSAMIENTO E INFLUENCIA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
EL COLEGIO DE MÉXICO

# TEXTOS MEDIEVALES: RECURSOS, PENSAMIENTO E INFLUENCIA

## Trabajos de las IX Jornadas Medievales

Publicaciones de Medievalia



# TEXTOS MEDIEVALES: RECURSOS, PENSAMIENTO E INFLUENCIA

## TRABAJOS DE LAS IX JORNADAS MEDIEVALES

Editores:
Concepción Company
Aurelio González
Lillian von der Walde






El Colegio de México
Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Nacional Autónoma de México

México, 2005

809.063
J82
2002

Jornadas Medievales (9 : México, D.F. : 2002)
Textos medievales : recursos, pensamiento e influencia / editores, Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde. -- México, D.F. El Colegio de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas : Universidad Autónoma Metropolitana, 2005
421 p. ; 23 cm. -- (Publicaciones de Medievalia ; 32)

ISBN 968-12-1190-1

1. Literatura española -- Período clásico, 1500-1700 -- Historia y crítica -- Congresos. 2. Caballería en la literatura -- Congresos. 3. Romances españoles -- Congresos. I. Company, Concepción, ed. II. González, Aurelio, coed. 3. Walde, Lillian von der, coed.



Primera edición 2005


Esta publicación y la reunión académica que generó los materiales
se llevó a cabo con el apoyo de DGAPA-UNAM:
Proyecto PAPIME 194030:
"*Medievalia*: materiales de apoyo al estudio de la cultura medieval"
Proyecto PAPPIT 402399:
"Propuestas teórico metodológicas para el estudio
de la lengua y la cultura medieval"

Impreso y hecho en México

ISBN 968-12-1190-1

# Índice

## OTROS TEXTOS LITERARIOS MEDIEVALES ESPAÑOLES



## OTRAS LITERATURAS EUROPEAS

## Pensamiento medieval



## Herencia medieval en México



## Otras perspectivas

# Prólogo

Los trabajos que se incluyen en este volumen, el trigésimo segundo de la serie *Publicaciones de Medievalia,* son una selección, doblemente arbitrada, de las ponencias presentadas en el *Congreso Internacional IX Jornadas Medievales,* que tuvo lugar en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México del 23 al 27 de septiembre de 2002. La novena edición de esta reunión multidisciplinaria sobre la cultura, el arte, la lengua y el pensamiento medievales, coorganizada por la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México y la Universidad Autónoma Metropolitana, permitió que nuevamente se llevara a cabo un fructífero intercambio de información y puntos de vista entre académicos e investigadores de diversas instituciones de educación superior tanto de la Ciudad de México como del resto del país y de otros países como España (universidades de Zaragoza, Oviedo, Complutense de Madrid y Nacional de Educación a Distancia), Reino Unido (Universidad de Cambridge), Yugoslavia (Universidad de Belgrado), Estados Unidos (universidades de Grand Valley, New York SUNY, Hanover College, Iowa, St. Louis Missouri, Tennessee y Yale) y Argentina (Buenos Aires). Esta reunión reafirma la existencia en México de un espacio académico del medievalismo, reconocido internacionalmente, así como la capacidad de convocar cada dos años a los especialistas del país para comentar el desarrollo de los estudios medievales.

La diversidad de los trabajos presentados en el Congreso ha sido ordenada en este volumen en los siguientes apartados: Novela de caballerías, Romancero, Otros textos literarios medievales españoles, Otras literaturas europeas, Pensamiento medieval, Herencia medieval en México, Otras perspectivas. Abre este libro la ponencia plenaria del profesor de la Universidad de Zaragoza, Juan Manuel Cacho Blecua, sobre el *Amadís de Gaula*, tema de gran interés entre los profesores y estudiantes de nuestras universidades. En los tres primeros apartados se han reunido los trabajos que abordan recursos discursivos, características e interrelaciones entre diversos textos de la literatura medieval española. A continuación se agrupan los estudios que revisan otros modelos literarios europeos no hispánicos.

Las siguientes tres secciones tratan del pensamiento medieval, la herencia medieval de México y otras perspectivas de estudio de los textos literarios. Algunos otros trabajos presentados en este Congreso ya fueron publicados en la revista *Medievalia*, igualmente arbitrados.

Nuestro Congreso forma parte del proyecto *Medievalia*, que a su vez tiene por objeto el desarrollo de un espacio académico de estudios medievales multidisciplinario. Este proyecto ha sido apoyado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (PROYECTO *MEDIEVALIA*: PAPIIT 402399, PAPIME 194030) y por el Instituto de Investigaciones Filológicas, ambos pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México. A todas las instituciones que colaboraron en la organización de esta reunión académica nuestro agradecimiento por su apoyo.

Finalmente, nuestro reconocimiento como Secretaria académica del Congreso a Ana Isabel Tsutsumi, a Gaya González por su colaboración técnica y de atención a los participantes durante los días del Congreso y a Verónica Cuevas Luna por su apoyo en el control de los materiales en la etapa de dictaminación, así como a Emilio Sánchez por su ayuda en la preparación editorial de este volumen.

CONCEPCIÓN COMPANY
AURELIO GONZÁLEZ
LILLIAN VON DER WALDE

# NOVELA DE CABALLERÍAS

# La aventura creadora de Garci Rodríguez de Montalvo: del *Amadís de Gaula* a las *Sergas de Esplandián*

Juan Manuel Cacho Blecua
Universidad de Zaragoza

El *Amadís de Gaula* que hoy leemos es producto de sucesivas transformaciones surgidas a lo largo de la Edad Media. Su primera redacción pudo escribirse a finales del siglo XIII o comienzos del siglo XIV, aunque desconocemos su datación exacta y quién fue su autor. Del texto o textos primitivos sólo nos han llegado algunos restos del naufragio: cuatro fragmentos fechados hacia 1420.[1] Por diferentes testimonios sabemos que, al menos, desde finales del siglo XIV circuló una versión dividida en tres libros. Aproximadamente hacia 1495 o 1497, Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo (Valladolid), debió de finalizar la última y definitiva refundición, resultado de la cual es el único texto que conservamos íntegro. Según dice en el prólogo inicial del *Amadís de Gaula*, habría corregido y enmendado los tres libros preexistentes, a los que habría añadido un cuarto, todos ellos publicados conjuntamente. No contento con esta labor, la continuó con el

[1] Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación PB98-1582 del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Para no reiterar referencias y problemas ya bien conocidos, remito al prólogo de mi edición, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, por la que citaré, y al artículo más reciente, "*Los cuatro libros de Amadís*". La guía de Sales, *Sergas de Esplandián*, va más allá del mero resumen descriptivo. Para la bibliografía sobre el autor y el género, resulta imprescindible el libro de Eisenberg y Marín, *Bibliografía*, al que debe añadirse el buen libro posterior de Eloy R. González, *La conclusión*.

quinto de la serie, diferenciado con un título específico, *Las sergas de Esplandián.* De sus palabras (*Amadís,* I, 223-225), complementadas con testimonios externos, se deduce que ha intervenido en el ciclo *Amadís/Sergas* de cuatro formas interrelacionadas: 1) corrigiendo y enmendando los antiguos originales, 2) refundiéndolos, 3) glosándolos con doctrinas y ejemplos y 4) creando un texto nuevo, inexistente con antelación.

Incluso los primeros tipos de intervención (corrección y enmienda), en apariencia más modestos, debieron de servir para que hiciera parcialmente suyo un texto ajeno, proceso en el que tuvo que enfrentarse ante unos libros ya conformados. Por el desarrollo posterior, podemos conjeturar que este aprendizaje le permitió asimilar las más variadas soluciones artísticas, a pesar de que no siempre los resultados previos le resultaron satisfactorios. Desde la redacción del *Amadís* primitivo hasta la refundición última es posible que hubieran transcurrido casi dos siglos, y con cierta seguridad siglo y medio, por lo que, con independencia de la existencia de otras reelaboraciones, resultaba necesaria una modernización lingüística, estética e ideológica de la obra que la acomodara al tiempo de su reescritura. En esta situación, Montalvo introdujo importantes cambios en los materiales preexistentes y, confiado en sus fuerzas creativas, los amplió hasta concluir el primer ciclo fundacional de los libros de caballerías castellanos: los cuatro libros de *Amadís* y las *Sergas de Esplandián.* Transmitía el anterior *Amadís* remozado en nuevos moldes y a veces transformado, al tiempo que ofrecía su continuación como creación propia.

Tras la última refundición, los cinco libros adquieren plenitud de sentido en el final de las *Sergas* y se presentan como parte de una unidad superior que los integra. Ahora bien, complementariamente, en el conjunto se detectan variaciones en su escritura y el afianzamiento progresivo de Montalvo como escritor. Conforme avanza la obra, se perciben nuevos tanteos y múltiples novedades, sin que ello implique, ni mucho menos, desde mi óptica, mejores soluciones estéticas y artísticas. El ciclo *Amadís/Sergas* refleja una clara evolución creativa, como es lógico por ser producto de diferentes autores y épocas, pero ese mismo proceso se observa en las *Sergas,* prueba del carácter experimentador de Montalvo, como trataré de demostrar. La tarea

emprendida revelaba su ambición literaria, correlativa con su pretensión de pasar a la posteridad: reformaba una obra bien conocida por el público, la ampliaba, le daba unos nuevos sentidos y propagaba a los cuatro vientos la superioridad de su labor frente a los antiguos materiales. En mi trabajo analizaré dos modalidades de su intervención, la refundidora del *Amadís* y la creativa en las *Sergas*. En la primera trataré de matizar y avalar con nuevos testimonios antiguas hipótesis, mientras que en la segunda estudiaré algunos procedimientos usados por Montalvo para configurar un mundo, a su juicio, narrativa e ideológicamente superior al de los antiguos originales.

## LA LABOR REFUNDIDORA: LA ÍNSULA FIRME Y EL FINAL DEL *AMADÍS*

En *El Cortesano* se destacaba la necesidad de que las damas supieran distinguir entre los enamorados fingidos y los verdaderos. Argumentaba el Magnífico que "hoy en día los hombres son tan tramposos y andan tan doblados que alcanzan mil artes para mostrar falsamente lo que no tienen en el corazón y alguna vez lloran cuando han buena gana de reír. Por eso sería necesario enviallos a la Ínsula Firme, porque allí se probasen debaxo del arco de los leales amadores" (Castiglione, *El Cortesano,* 417).

La cita de Castiglione resalta la doblez amorosa de los hombres de su tiempo, ante la que las damas deben estar aconsejadas y advertidas, al no disponer de mecanismos probatorios tan objetivos como los del Arco de los Leales Amadores. La distancia entre el hoy engañoso y la alusión novelesca deja entrever una leve y risueña ironía, si bien estos sutiles matices son bien difíciles de objetivar. Por el contrario, con seguridad puede afirmarse que considera suficientemente conocido el espacio mencionado, la Ínsula Firme, la prueba y la obra aludida, pues ni siquiera necesita aclarar más el referente, paradigma de lealtad amorosa. Desde otra óptica, los autores de libros de caballerías del siglo XVI juzgaron el episodio digno de imitación, ya fuera en libros impresos como el *Reimundo de Grecia* (libro III de *Floriseo*) de Fernando Bernal (1524), ya fuera en manuscritos como *El Caballero de la Luna* (finales del siglo XVI), por limitarme a dos obras distanciadas en

el tiempo.[2] Por el contrario, la Ínsula Firme y sus pruebas no son mencionadas en las alusiones a la obra previas a la refundición de Montalvo hasta ahora conocidas. Sin embargo, la ausencia de datos no permite extraer conclusiones seguras ni siquiera como indicio, pues ya Pero Ferrús (fines del siglo XIV) presenta a Amadís como prototipo de la lealtad y del amor sin arte ("engaño").

Sea como fuere, a lo largo de los cuatro primeros libros se detectan numerosas contradicciones en el relato de los episodios de la Ínsula Firme, lo que atribuí a la pervivencia de un estrato primitivo al que se había superpuesto una refundición posterior (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo*, 313 y ss.). Partiendo de presupuestos diferentes, Avalle-Arce dio un paso más adelante: afirmaba que la Ínsula Firme había sido inventada por el medinés. Aducía algunos buenos argumentos como, por ejemplo, la mayor carga de componentes librescos del episodio, o incluso aplicaba criterios lingüísticos, en su opinión concluyentes: "El propio nombre de Ínsula Firme aleja el episodio de la época del *Amadís* primitivo y lo coloca en cercanía propincua al momento histórico de Montalvo mismo. Porque ocurre que *Tierra Firme* es nombre puesto en amplísima circulación, desde 1502, por Rodrigo de Bastidas para designar la costa americana desde la isla Margarita hasta el río del Darién, en contraste a las islas del mar Caribe, donde primero habían llegado los españoles. Se formó, de tal manera, el sintagma «Islas y Tierra Firme», característico del español de la Edad de Oro" (*"Amadís de Gaula"*,195).

Sin duda, el sintagma "Islas y Tierra Firme" circuló con amplitud en las letras hispanas a partir de la experiencia americana. En apoyo de su teoría aduciré que bien pronto la expresión formó parte de los primeros títulos otorgados. Así, Cristóbal Colón encabeza un salvoconducto expedido en Santo Domingo el 26 de octubre de 1498, a favor de Francisco Roldán, con la siguiente *intitulatio*: "Yo Don Christóval Colón, Almirante del Océano,

[2] En la *Antología* coordinada por José Manuel Lucía se recogen fragmentos de las pruebas amorosas de ambos libros, pp. 277-278 y 108 y ss., respectivamente. Véanse otros ejemplos en Lucía, "Libros de caballerías manuscritos", 98-100.

Visorrey e Governador perpetuo de las islas y tierra firme de las Indias por el Rey e la Reina, nuestros Señores, e su Capitán General de la mar y del su Consejo" (*Textos y documentos completos*, 248-249).

Los testimonios del empleo de "tierra firme" procedentes de América son abundantes, entre los que elegiré sólo dos ejemplos de México. Según Cortés, Iztapalapa "está en la costa de una laguna salada, grande, la mitad dentro del agua y la otra mitad en la tierra firme" (*Cartas de relación*, 113). Por su parte, Díaz del Castillo usa la expresión en una de sus alusiones al *Amadís*, bien conocida y estudiada: "desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento que cuentan en el libro de Amadís" (*Historia verdadera*, a, 310-311).

Referido a ámbitos marinos o a la tierra interior, el calificativo adquiere plenitud de sentido frente a un espacio inestable. Así sucede con reiteración en la documentación coetánea a Montalvo, en el *Amadís* y en las *Sergas*, en donde queda reflejada la oposición aducida:

> A este tiempo esta Gran Serpiente [...] delante todos será sumida en la gran mar, dando a entender que a ti más en la tierra firme que en la movible agua te conviene passar el venidero tiempo.
>
> (*Amadís*, IV, CXXVI, 1633)

> ellos más por la tierra firme avían acostumbrado de tomar el trabajo que por el agua.
>
> (*Sergas*, LXXXI, 425)[3]

En los cinco primeros libros, documento la expresión en doce ocasiones: *Amadís de Gaula* (II, XLIV, 667; IV, LXXII, 1117; IV, CXXI, 1588; IV, CXXVI, 1633; IV, CXXIX, 1680), *Sergas de Esplandián* (V, 26 y 32; LIV,

[3] Las citas de las *Sergas* remiten al texto publicado en Toledo, Villaquirán, 1521, al que aplico idénticos criterios a los que utilicé en mi edición del *Amadís*; para facilitar su consulta indico el correspondiente capítulo y la página de la edición de Nazak.

301; LXXXI, 425; XCIX, 517; CXXIV, 647; CLXIII, 768). De acuerdo con su repartición, hipotéticamente podríamos atribuir su empleo a Montalvo, pues los testimonios amadisianos pertenecen al libro IV, excepto uno del libro II que luego analizaré, y a las *Sergas*. El sintagma prolifera referido a ambientes acuáticos y con preferencia marinos, por lo que no es de extrañar que se registre con más asiduidad en el ámbito castellano tras los viajes colombinos. También es normal que abunde en el libro IV del *Amadís* y en las *Sergas*, en los que predominan los desplazamientos por mar. Sin embargo, su uso no necesariamente implica una invención de Montalvo: puede registrarse en castellano con más de dos siglos de antelación. Su presencia es constante en descripciones geográficas, desde la *Semeiança del mundo* (1223) –"Solun es dicha tierra fyrme e estable, segun que son los montes e las pennas" (55)–, hasta el *Libro del conocimiento*, fechado recientemente en el último cuarto del siglo XIV (Lacarra, "El *Libro del conosçimiento*", 83-85). Por estas mismas fechas lo reitera Fernández de Heredia –en dos traducciones procedentes del griego, el *Tucídides* y el *Plutarco*, y en la *Grant crónica de Espanya*–, y posteriormente Enrique de Villena (1427-1428) en la traducción y glosas de la *Eneida*. Para finalizar, y sin repasar todos los testimonios, resulta lógica su presencia en el *Victorial* de Gutierre Díez de Games (1431-1449), obra que recoge muy bien el léxico y el ambiente marino.[4]

Ahora bien, de acuerdo con los sentidos mayoritarios de la tradición y del contexto, la aplicación del adjetivo a una isla –Ínsula Firme– contradice los significados más frecuentes:

> Muchas cartas fueron [...] embiadas con mensajeros [...], los quales llegados en aquellas tierras, assí en la firme como en las islas de mar.
>
> (*Sergas*, CXXIV, 647)

En la conciencia lingüística de Montalvo, coincidente con la de su tiempo, la tierra firme se opone a las islas del mar, por lo que no es extraño que el

[4] En el Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la Real Academia (www.rae.es) puede fácilmente consultarse la más amplia documentación que conozco.

narrador explique la aparente anomalía del nombre que nos ocupa, del que comenta su génesis, o sea, sus características primordiales:

> otro día de mañana, con el governador y otros de los suyos se fueron al castillo por donde toda la ínsola se mandava, que no era sino aquella entrada, que sería una echadura de arco de tierra firme; todo lo ál estava de la mar rodeado, ahunque en la ínsola havía siete leguas en largo y cinco en ancho, y por aquello que era ínsola, y por lo poco que de tierra firme tenía, llamáronla Ínsola Firme.
>
> (*Amadís*, II, XLIV, 666-667)

El espacio reúne las dos condiciones aludidas: se trata de una isla, es decir, está rodeada de agua, pero a su vez queda unida al continente por una pequeña franja de tierra, "una entrada o camino a manera de puente, que está hecho de tierra firme, y así se cruza el mar, que actúa como barrera acuática" (Campos, "Centros geográficos", 11). Su configuración espacial permite una fácil protección, al tener una única vía de paso por tierra defendible desde el castillo. Al mismo tiempo, su istmo facilita los desplazamientos sin que los personajes necesariamente deban embarcarse.[5] En cuanto isla, remite a tantos paraísos perdidos –remotos y modernos–, presentes en las más diversas tradiciones, con la ventaja de que resulta accesible por vía terrestre, lo que evita los incómodos viajes marítimos.

La denominación parece el resultado lógico y analítico de un espacio que hoy calificaríamos como península, palabra que no he logrado documentar durante la Edad Media y que sólo excepcionalmente ha sido aplicada a nuestro caso.[6] Según mis datos, la voz comienza a usarse con más insistencia hacia la mitad del siglo XVI, siendo de uso habitual a comienzos del siglo

[5] Algo muy similar se describe en el *Libro del conosçimiento*: "E parti de Caraol et fuy Axanbran, et dende a Barnachu, et dende a la Punta de Bacu, que es toda cercada del Mar de Sara, pero que ay una entrada por tierra firme" (100).

[6] Véase A. Manguel y G. Guadalupi, *Guía de lugares*, 213-214. Supongo que la descripción corresponde a Javier Martín Lalanda, adaptador español de la obra. Llegué a similares conclusiones a las suyas de forma independiente, pero me parece difícil aceptar que dicha isla pudiera estar unida al continente africano.

XVII, como refleja su inclusión en los diccionarios de Vittori y de Franciosini.[7] Significativamente, el *Diccionario de Autoridades* utiliza el sintagma que nos ha ocupado para explicarla: "PENINSULA. s. f. La tierra que está casi cercada del mar pero por alguna parte está unida con la tierra firme. Es voz puramente latina *Peninsula*, que vale casi isla".

La definición recoge términos reiterados en otros textos, atestiguados ya en uno de los ejemplos más antiguos que conozco:

> Miró dónde se podía hacer fortaleza y vido un pedazo de tierra que salía a la mar, ancha en lo que salía y angosto el hilo por el cual salía, que se pudiera en dos días atajar y quedara del todo hecha isla. Esta manera de tierra llaman los cosmógrafos península, que quiere decir cuasi isla, esto es, cuando de la tierra firme sale algún pedazo de tierra angosto, y lo postrero della se ensancha en la mar.
>
> (Casas, *Historia de las Indias*, I, 561)

La identificación de la Ínsula Firme como una península no le resta ni un ápice de sus valores simbólicos, ampliamente reseñados por los críticos. Sigue conservando las connotaciones inherentes a su insularidad, con la ventaja de no estar apartada de la "tierra firme", cualidades aparentemente antitéticas y reunidas en un único espacio.[8] Su ambivalencia potencia y complementa su dimensión simbólica. Su denominación, a mi juicio, no surge en el contexto de la experiencia americana. Además, los estudios más

[7] Girolamo Vittori (*Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*), la define como "*peninsule, ce qui est presque isle*, peninsula, che è quasi in isola", acepción esta última reiterada por Lorenzo Franciosini (*Vocabolario español-italiano*). Los datos los tomo del útil NTLE de la Real Academia Española.

[8] Mayores dificultades se plantean en su hipotética localización. A contracorriente de la mayoría de los críticos, Suárez Pallasá sostiene que la geografía del *Amadís* es poética y procede de un substrato real. Teniendo en cuenta prioritariamente la posición de la Ínsula Firme en la obra, la identifica con la isla de Wight del Reino Unido, la antigua Vectis romana y medieval situada en el canal de la Mancha ("La Ínsula Firme"). Además, su verosimilitud geográfica quedaría reflejada también en sus dimensiones, cuyos números pueden explicarse complementariamente en clave simbólica, en opinión de Javier González ("Realismo y simbolismo").

recientes sobre las fuentes y la vinculación de las pruebas con las ordalías y los autómatas apuntan a su existencia en el *Amadís* primitivo (Gracia, "El «arco»", "El «Palacio Tornante»", "Sobre la tradición"). Esto no impide que el medinés haya reelaborado con intensidad episodios sucedidos allí, o incluso que los haya inventado, como sucede con el de Briolanja (Gracia, "El *Amadís de Gaula*"). En conclusión, los argumentos lingüísticos aducidos por Avalle-Arce no resultan concluyentes para probar que la Ínsula Firme sea una invención de Montalvo, si bien soy consciente de que ninguno de los datos esgrimidos hasta ahora prueba lo contrario.

En esta tesitura, la refutación o ratificación de la hipótesis debe estar apoyada en otros argumentos, para lo que resulta decisivo el testimonio del *Libro llamado "Remedio de perdidos"*, cuyo autor ha situado Alberto Blecua después de la generación de Mena y Santillana y antes de la de Manrique y Cartagena ("El *Libro llamado*"). En la glosa que comenta la estrofa dedicada al *Amadís*, se indica que el héroe hizo ganar la corona de flores que traía Macandón, pero sobre todo que "fue en la Ínsola Firme y pasó so el arco encantado do no podía entrar salvo el que fuese tan firme amador commo Apolidón y metió a su amiga Orïana en el rretrete do estavan las ymágenes de Apolidón y Grimanesa, que ally no podía entrar muger salvo aquella que fuese más leal y más hermosa que Grimanesa".[9]

Ahora el testimonio resulta irrefutable: la Ínsula Firme existió previamente a la intervención de Montalvo. Además, si proyectamos la cita sobre la redacción actual, observaremos que se han producido cambios significativos que pueden atribuirse al medinés, pues ha debido transcurrir muy poco tiempo entre la redacción del *Remedio de perdidos* y la refundición última del *Amadís*. Las modificaciones parecen haber afectado a la ubicación del episodio y a las pruebas. Amadís pasa por debajo del Arco de los Leales Amadores en el actual capítulo XLIV, situado a comienzos del libro II, mientras que el referido "retrete" lo debemos identificar con la Cámara Defendida, espacio al que accede Oriana en el capítulo CXXV, casi a final del libro IV. Ahora bien, la redacción anterior constaba de tres libros, mientras que la aventura

[9] Todas mis referencias proceden del artículo de Alberto Blecua, "El *Libro llamado*".

de la Cámara Defendida se localiza en el cuarto. Como Montalvo se atribuye esta parte, podemos concluir que ha modificado la *dispositio* de las pruebas. Formalmente el libro IV no existía antes de su intervención, por lo que el regidor medinés puede asumir su paternidad, pero resulta evidente que empleó importantes materiales preexistentes.

También puede deducirse que ha transformado las pruebas en varios aspectos: 1. En la referencia del *Remedio de perdidos* las aventuras carecen de los nombres con las que los identificamos en la actualidad –el "Arco de los Leales Amadores" y la "Cámara Defendida"– por lo que es posible, aunque no seguro, que estas designaciones sean producto de la refundición posterior. 2. Según el *Remedio de perdidos* la prueba de la Cámara Defendida será superada por quien aventaje a Grimanesa en lealtad y hermosura. Sin embargo, en el texto de Montalvo existen aventuras específicas para la lealtad, la del Arco de los Leales Amadores, y para la hermosura, la Cámara Defendida. 3. Tras la intervención del medinés, las imágenes de Apolidón y Grimanesa se divisan después de que los agraciados logran pasar el Arco de los Leales Amadores y no la Cámara Defendida, como se desprende del *Remedio de perdidos.*

En conclusión, la Ínsula Firme con sus aventuras maravillosas existió antes de la intervención de Montalvo, quien debió de realizar diversos cambios en las pruebas y modificó su situación dentro de la obra. Desplazó al final del libro IV la glorificación de la pareja de enamorados, Amadís y Oriana, dejándoles como señores de un pequeño territorio, "un rinconcillo del mundo".[10] En la nueva disposición y reelaboración de los antiguos materiales, había diseñado un final relativamente feliz, digno y provisional para Amadís, porque todos los últimos episodios de la obra apuntan hacia su continuación. Esto suponía un cambio radical frente a la redacción anterior en tres libros, en la que Amadís moría a manos de su hijo y Oriana se suicida-

---

[10] Para J. González, el *Amadís* "recupera y plenifica el sentido original de la palabra castellana *rincón*, haciendo que, en el contexto de la historia narrada y en el texto concreto donde aparece, ese inocente *rinconcillo* adquiera todas las connotaciones del significado de su étimo árabe" ("El rinconcillo", 441).

ba. El episodio, trasladado y modificado en las *Sergas*, también es mencionado en el *Remedio de perdidos*: "Asy que aver de contar las sennaladas cosas que por amores fizo [Amadís] sería una sobrada y prolixa cosa, salvo tanto quel ovo un fijo de Orïana, el qual fue tan buen cavallero que mató a su padre no lo conociendo".

Se ratifica así la información suministrada en el quinto libro –la pelea se realiza sin que el hijo conozca a su padre–, destacada por la crítica desde 1909. Ahora sólo pretendo agregar que esta muerte no sería la única de acuerdo con la información del *Triunfo de amor* (c. 1475-1476) de Juan de Flores. Entre los integrantes del ejército de los muertos que engrosaron el bando de los vivos para equilibrar su desigualdad numérica se encontraban "el fuerte Héctor y Jasón, enamorado de Medea, y Ulixes y Eneas y Lançalote y Amadís y Galaor y Florestán y Agrises (*sic*)" (146).

Las implicaciones de la referencia son numerosas para la trayectoria de Galaor, Florestán y Agrajes, si bien sólo destacaré que la muerte de Amadís constituía un eslabón más –posiblemente el más representativo– del fallecimiento de los principales caballeros del texto, indicio claro de que la obra se encauzaba por unos derroteros trágicos.[11] Los cambios realizados por Montalvo debieron de ser más profundos de lo que a primera vista se podría sospechar y sin duda alguna impuso unas directrices felices en los desenlaces, dando un giro completo a la tradición y encauzando el género naciente por nuevos derroteros.

## LAS *SERGAS DE ESPLANDIÁN*, UN MUNDO DISTINTO Y SINGULAR

Reiteradamente la crítica ha destacado las diferencias existentes entre los cuatro primeros libros del *Amadís* y su continuación, en especial las ideológicas, en las que no insistiré para no reiterar argumentos ya sabidos y aceptados. Ahora sólo pretendo enmarcar este planteamiento en otro más general.

---

[11] Quedarían así avaladas algunas de las muertes señaladas por Avalle-Arce ("*Amadís de Gaula*"), si bien no tengo ninguna seguridad de cómo se podían producir.

Montalvo se preocupó por dejar sentada la superioridad de las *Sergas*, planificándola desde su refundición amadisiana. Esta supremacía trató de reflejarla, sobre todo, en el plano político-religioso y en el heroico-guerrero, pero también afecta, en su opinión, al artístico. Para conseguir sus objetivos utilizó algunos recursos ya probados en la redacción anterior. Transformó la muerte del padre a manos de su hijo en una significativa derrota, episodio del que extrajo consecuencias usadas con insistencia.

El enfrentamiento refleja la variante más explícita de la inferioridad de Amadís, pero en otras ocasiones también se contraponen y jerarquizan los hechos de ambos protagonistas de acuerdo con diferentes esquemas: a) *intervención en la misma prueba en distintos tiempos con resultados diferentes*: *v. gr.* el episodio de la espada encantada (*Amadís*, IV, CXXX; *Sergas*, I-II); b) *intervención simultánea y jerarquizada en la misma aventura*: los dos participan en una misma pelea, si bien el padre queda desplazado a un plano menos relevante (*Sergas*, CLXVI); c) *combate en distintos tiempos contra los mismos adversarios*: *v. gr.* las luchas contra Arcaláus, muerto por Esplandián sin ni siquiera identificarlo (*Amadís*, I, XVIII; I, XXXIV; II, LVII; IV, CXVII; *Sergas*, VI).

Como a veces la hegemonía del hijo se refleja en aventuras cuyas conclusiones debe extraer el lector, Montalvo también usa recursos más explícitos. En ocasiones, el narrador resalta la supremacía del joven, por ejemplo, proyectando y comparando la grandiosidad de sus acciones sobre los libros anteriores, en los que no encuentra hazañas similares (*Sergas*, LXXII). De idéntica manera, opone ambas obras desde el plano moral y creativo, subrayando la veracidad de las *Sergas* y suscitando ciertas dudas sobre los primeros libros (*Sergas*, XVIII). Asimismo, utiliza la perspectiva de los personajes, quienes no recuerdan combates vividos con anterioridad similares a los protagonizados por Esplandián, como sucede con Lisuarte (*Sergas*, VII); incluso más sutilmente se reinterpretan aventuras anteriores, *v. gr.* la del Endriago, subrayando las diferencias existentes entre el pasado cercano y el presente (*Amadís*, III, LXXIII; *Sergas*, XLVIII y L). El caso más extremo corresponde a la conversación entre Urganda y el personaje del autor, pues la maga refiere otra versión de sucesos ya contados, no dejando en buen lugar ni a Amadís ni a Oriana (*Sergas*, XCIX).

La presencia del *Amadís* en las *Sergas* resulta abrumadora y casi siempre está en función de resaltar su inferioridad respecto a su continuación. Montalvo ha aprendido y ha asumido unos modelos narrativos, muchos de los cuales los combina y transforma. Pero además de emplear referentes tácitos o explícitos de los cuatro primeros libros con el fin de criticarlos, rechazarlos, superarlos o reescribirlos, incorpora nuevos personajes cuyos comportamientos y características difieren radicalmente de los anteriores. El mecanismo usado, en algunos casos, consiste en la inversión de los estereotipos aparecidos, para lo que se basa bien en la tradición literaria preexistente, bien en su capacidad creativa.

*Las amazonas domesticadas*

La inversión de los prototipos está representada por las amazonas, mujeres guerreras que, encabezadas por la reina Calafia, se desplazan desde la isla de California en ayuda del ejército infiel que pretendía la conquista de Constantinopla.[12] En otra ocasión he señalado sus rasgos más sobresalientes (Lacarra y Cacho, *Lo imaginario*, 87 y ss.), y en este mismo Congreso Elami Ortiz ha dedicado su exposición al mismo tema, por lo que omitiré algunos aspectos más conocidos: posible historicidad, tradición literaria y caracte-

[12] El nombre de Calafia no debe llevar acento, pese a la interpretación de Little en su cuidada traducción inglesa de las *Sergas* (Rodríguez de Montalvo, *The Labors*). Sin embargo, *cfr.* con los siguientes versos dodecasílabos: "y cómo Calafia, el espada en la mano" (*Sergas*, CLX, 753); "y cómo Calafia, tornada muger" (*Sergas*, CLXV, 772). La crítica se ha ocupado del nombre de California, pero a título de curiosidad también conviene recordar, en la actualidad, el comercial vinícola del Valle de Calafia de la Baja California (México), del mismo modo que la presencia del nombre en plazas, calles, revistas, hoteles, etc. Blasco Ibáñez en 1923 escribió *La reina Calafia*, traducida al inglés (Dutton, 1924) y al francés (Flamarion, 1927). Significativamente, un personaje de la novela se llama Florestán, y el profesor Masaró recuerda con todo lujo de detalles el episodio de las *Sergas* dedicado a las amazonas (cap. III "Donde se dice quién fue la reina Calafia y cómo gobernó su ínsula llamada California").

rísticas sobresalientes (ginecocracia, matrilinealidad, matrimonio de visita, exclusión o muerte de los hombres –Alonso del Real, *Realidad*–, etc.). Su conexión con los godos añadía a los personajes especiales peculiaridades en su difusión hispana medieval, tan proclive a los mitos neogoticistas. Sintéticamente, recordaré que representan la inversión del modelo teórico de comportamiento ideal, configurándose en todas sus características como representantes de la "otredad" peligrosa, según el legado griego. En general, su alteridad queda plasmada en tres planos: el de la feminidad peligrosa, el de la inversión de papeles sexuales y el de la barbarie (Carlier-Détienne, "Les Amazones"), aspectos todavía presentes en la interpretación de Montalvo. Sin embargo, el medinés no partió directamente del patrón clásico, sino del medieval, en el que ya se habían producido importantes transformaciones, entre otras su asimilación a los modelos cortesanos y caballerescos como sucede en los "romans antiques" franceses del siglo XII (Petit, "Le traitement"). Nuestro autor conocía bien la tradición troyana medieval, y recreó el personaje de Calafia con algunos rasgos ya presentes en Pantasilea (Sales, "California"), una amazona plenamente "sentimental", intensificada en la recreación de Rodríguez del Padrón (Impey, "El planto"). Además, modificó ligeramente el prototipo para acomodarlo a su contexto sociohistórico, al novelesco de su obra y a la tradición caballeresca.

Las numerosas damas belicosas de la literatura medieval (Irizarri, "Echoes of the Amazon Myth") podrían agruparse en tres grandes bloques: las mujeres que, en una primera instancia, podríamos calificar como "bravas", las doncellas guerreras ocasionalmente vestidas de hombre y las amazonas (Lacarra y Cacho, *Lo imaginario*, 87-88), modelos que no sólo se difundieron en la cultura libresca, sino que hundían sus raíces en sustratos folclóricos y populares (Delpech, "De l'heroïsme fémenin"). Marta Haro analizó la presencia en el *Amadís* de dueñas y doncellas del primer tipo, "cuyas acciones están impulsadas por la venganza cruel" ("La mujer", 189). La mayoría son gigantas, caracterizadas por invertir el ideal femenino. Así, las excepcionales cualidades de Balán se explican también por su ascendencia materna, una giganta "mansa" opuesta a su hermana:

> la otra fue muy brava y corajosa en demasía y ésta muy mansa y sometida a toda virtud y humildad. Y esto deve causar que assí como las mujeres que feas son, tomando más figura de hombre que de mujer, les viene por la mayor parte aquella sobervia y desabrimiento varonil que los hombres tienen, que es conforme a su calidad, assí las hermosas, que son dotadas de la propia naturaleza de las mugeres, lo tienen al contrario, conformándose su condición con la boz delicada, con las carnes blandas y lisas, con la gran fermosura de su rostro, que la ponen en todo sosiego y la desvían de gran parte de la braveza.
>
> (*Amadís*, IV, CXXVIII, 1652-1653)

Las oposiciones establecidas, explícitas o implícitas, hombre/mujer, brava/mansa, corajosa/humilde, fealdad/hermosura, soberbia varonil/humildad femenina, desabrimiento varonil/delicadeza femenina, sosiego/braveza, etc., reflejan dicotomías operativas en la concepción tradicional de Montalvo, quien contrapone y relaciona las cualidades inherentes a ambos sexos con su complexión física. El principal desvío de la condición femenina de la giganta no depende de su grandeza sino de su fealdad, que potencia la soberbia y la braveza, condiciones más propias de los hombres. Por el contrario, la hermosura propicia el equilibrio y el sosiego –siempre que no vaya unida a la vanagloria–. La crítica se centra en el exceso de su braveza, frente al sometimiento a la virtud del estereotipo femenino ideal.

El comentario explica coherentemente que la mayoría de las mujeres del ámbito cortesano sean hermosas, cualidad compartida con los principales caballeros (Roubaud, "Corps en beauté"). Esta masculinización de las mujeres feas previamente se había concretado en personajes como la giganta Andandona, una auténtica salvaje. Su caracterización "contradice, una tras otra, todas las reglas aristocráticas de comportamiento, de educación o de belleza que acatan y encarnan las mujeres amadisianas, a quienes su nobleza de sangre distingue moral y físicamente" (Mérida, "Tres gigantas", 226). Hiere a Bruneo (III, 65), e intenta hacer lo mismo con Amadís, quien desiste de enfrentarse con ella al percatarse de su condición femenina. La negativa del héroe a combatir con una mujer refleja un estricto cumplimiento de una ética caballeresca entre cuyas principales obligaciones se encuentra el auxilio a

las "dueñas y doncellas" (*Amadís*, I, XXXII, 544-545). Por otro lado, al comienzo del libro se había señalado que las "mujeres no han de ser por esta vía [por la fuerza] castigadas, ahunque lo merezcan" (*Amadís*, I, II, 254). Como la infracción no podía quedar sin reparo, la contradicción se resuelve haciendo intervenir a Gandalín, quien todavía no ha sido armado caballero.

Por el contrario, en las *Sergas* Amadís se ve obligado a luchar con la amazona Calafia, una doncella que comparte algunas características con Andandona, pero que también se diferencia en múltiples rasgos. Ahora, el héroe debe aceptar el combate so pena de ver menoscabada su honra por tanto tiempo de inactividad. A diferencia de Andandona, la amazona es un personaje femenino autosuficiente, sin que su presencia dependa de ser hija, hermana o madre de ningún hombre. Además, se comporta de acuerdo con los códigos caballerescos, bien subrayados por M.ª Carmen Marín ("Aproximación", 86), manifiestos en su deseo de fama o en la carta de batalla mediante la que Radiario, Soldán de Liquia, y ella desafían a Amadís y a Esplandián.

Las especiales circunstancias del combate favorecen un enfrentamiento singular. Ante el compromiso de pelear contra una mujer, Amadís evita utilizar sus armas del modo habitual: en el encuentro a caballo volverá la lanza del revés, después permanecerá a la defensiva con el escudo y finalmente utilizará como arma ofensiva un trozo del astil roto de la lanza. Dentro de la multiplicidad de enfrentamientos del ciclo, la lid se aparta de los esquemas usuales, acrecentándose la intencionada *variatio* descriptiva tanto por los contendientes como por su desarrollo.

La actitud del héroe debe interpretarse desde la ética caballeresca y la cortesía bélica, por lo general unidas, pero, vista desde otra óptica, también refleja cierto desprecio hacia su oponente, reprochado por Calafia:

> –¡Cómo, Amadís!, ¿en tan poco mi esfuerço tienes que a palos me piensas vencer?
> Él le dixo:
> –Reina, yo siempre tuve por estilo servir y ayudar a las mugeres; y si en ti, que lo eres, pusiesse arma alguna, merecería perder todo el bien hecho passado.
>
> (*Sergas*, CLXVI, 785)

La ética caballeresca, trasvasada de la Iglesia a los reyes y de estos a los caballeros, implicaba la defensa del oprimido, del débil, de la mujer (Flori, *L'essor*). De acuerdo con estos presupuestos, combatir con Calafia equivalía a quebrantar las reglas de un juego previamente establecido. Además, según las normas caballerescas implícitas en el ciclo, los combates debían desarrollarse en igualdad de condiciones entre los contrincantes, sin que nadie se aprovechara de la superioridad que, por razones circunstanciales, pudiera adquirir, a excepción de algunas peleas colectivas contra los infieles. En este caso, tal como Montalvo ha desarrollado el episodio, la superioridad no es coyuntural, sino de "naturaleza". Aceptar el planteamiento de Calafia hubiera supuesto poner en duda la bondad de la ética caballeresca y cortesana asumida, en la que la mujer habitualmente no se oponía como contrincante del caballero, sino que resultaba la beneficiaria de sus acciones. Como la contienda va contra la esencia de las prácticas caballerescas, Amadís actuará como si él no hubiera sido investido y estuviera al margen de la Orden.

En el combate se perciben varios desajustes que rompen la lógica del relato y, en mayor o menor grado, se apartan de la tradición. En un principio, Calafia sentirá atracción por Esplandián de "oídas", para después enamorarse de él, como era de esperar. Dadas estas circunstancias, lo esperado hubiera sido que la pelea se hubiera concertado entre ambos, para aumentar así su dramatismo y seguir uno de los esquemas de la tradición: el enamoramiento entre los dos combatientes de diferente sexo, como sucede con Teseo, prendado de Hipólita en la tradición troyana medieval, pues quizás Montalvo desconocía el enamoramiento de Aquiles ante la mirada de la moribunda Pantasilea. La modificación se explica fácilmente: el autor ha diseñado una pelea tan empobrecida, que su desarrollo no supone ningún timbre de gloria especial, por lo que queda relegada para Amadís, quien ya no es el protagonista principal. De forma simultánea Esplandián combatirá contra el Soldán de Liquia, por lo que indirectamente se refleja su supremacía.

El desarrollo del combate delata otro gran desajuste, al contradecir la tradición y el comportamiento anterior de Calafia. Previamente la *virgo bellatrix* había peleado contra Norandel, y después contra Talanque y Maneli, enfrentamientos interrumpidos en los que había demostrado su valentía.

También en las crónicas troyanas las amazonas protagonizan una lid siempre peligrosa y encarnizada, acorde con una larga tradición. Entre los motivos folclóricos del índice de Thompson figura como asociado a las amazonas el F1084, Furious battle (*Motif-Index*).[13] Por el contrario, el combate de las *Sergas* se aleja de estos esquemas en aras a la variación descriptiva, y a la demostración de una superioridad incontestable del caballero, que también debemos explicar en clave ideológica.

Entre las características de las amazonas asumidas por Montalvo, algunas insistían en su carácter antivaronil. Pretendían un dominio femenino universal, en el que los hombres desempeñaran sólo una función procreadora. En este sentido, la diferencia de comportamiento con los hijos recién nacidos no podía ser más abismal: las niñas permanecían junto a sus madres; por el contrario, mataban a los niños, en una versión del arquetipo más brutal que no había sufrido el tamiz cortesano (motivo F 565.1.2. All male children killed by Amazons), pues en las variantes más dulcificadas se los entregaban a sus padres. Se recalcaba así su afán de poder y su voluntad de exterminio, perceptible en el uso de los crueles grifos. Estos aspectos subversivos, fundamentales en las directrices de Montalvo, quedan reflejados en el rechazo visceral de Esplandián:

> pero viéndola puesta en armas, siguiendo el diverso estilo que, siendo natural muger, seguir devía, aviéndolo por muy desonesto que aquella que por boca de Dios le fue mandado que en sujeción del varón fuesse, procurasse ella lo contrario en querer ser señora de todos los varones, no por discreción, mas por fuerça de armas, y sobre todo, ser infiel, a quien él mortalmente desamava y avía voluntad de destruir.
>
> (*Sergas*, CLXV, 780)

[13] Pese a todas sus deficiencias, utilizaré el índice de Thompson para la identificación sólo de algunos motivos, la mayoría presentes en la literatura artúrica francesa en verso (Anita Guerreau-Jalabert, *Index*). En la tarea me ha sido de gran utilidad la tesis doctoral en curso de realización de Ana Bueno sobre los motivos en los primeros libros de caballerías. Para los problemas planteados, véase Cacho, "Introducción al estudio".

Dejando por ahora el aspecto religioso, la subversión (deshonestidad) de las amazonas consistía en su pretensión de dominar al varón mediante las armas. Desde este punto de vista tiene pleno sentido la pelea contra Amadís: ni siquiera ha sido necesario que Calafia fuera vencida por un héroe en su plenitud caballeresca. Su derrota física conlleva numerosas implicaciones, entre otras el restablecimiento de un orden "natural", –el habitual sometimiento de la mujer al hombre–.

La subversión religiosa no resultaba tan llamativa narrativamente, pues el autor ya había ensayado con antelación la transformación de personajes paganos. Calafia y sus mujeres se convertirán al cristianismo, en un proceso favorecido por algunas de sus características.[14] Se habían desplazado en auxilio de las tropas paganas buscando la fama, sin que influyera para nada su anticristianismo, pues ni siquiera sabía "ella qué cosa eran christianos" (*Sergas*, CLVII, 742). De este modo se atempera –no se excluye– esta alteridad: aun siendo paganas, no se mueven por sentimientos religiosos, lo que favorecerá su posterior cambio. Su conversión viene impulsada por sus vivencias y por un anhelo de mejoría, en una decisión tomada sin coacciones externas, como tampoco sucede con Frandalo, aspectos importantes en el contexto socio histórico. Calafia ha percibido la "orden tan ordenada" del cristianismo y el gran desorden de las otras religiones, por lo que muy claro "se me muestra ser por vosotros seguida la verdad, y por nosotros la mentira y la falsedad" (*Sergas*, CLXXVIII, 825).

En la transformación de Calafia y sus amazonas el autor combina dos motivos a veces relacionados: el del antiguo enemigo derrotado transformado en amigo (P 310.5, Defeated enemy turns true friend, del índice de Thompson), y el de su conversión (V331, Conversion to Christianity). Para que el proceso fuera posible y aceptable, los personajes debían modificar sus defectos, pero también debían caracterizarse con estimables cualidades. Como sucede con las amazonas medievales, la ambivalencia de Calafia queda

[14] A. Taufer ("The Only Good Amazon"), proyecta el tema sobre la conversión en la Conquista de América. Para los primeros libros de caballerías, consúltese Whitenack, "Conversion". Para las *Sergas*, véase González, *La conclusión*, 204 y ss.

resaltada por algunos de sus rasgos: como he señalado, actúa fundamentalmente en clave caballeresca, y desde el principio se acentúan aspectos importantes de su feminidad –entendida como las cualidades tradicionales positivas asignadas a la mujer en una sociedad patriarcal–.[15] En clave psicológica, "thus as civilization progressed, the Amazons moved from the primary form of being an autonomous, collective entity to the secondary form of being a projected anima of men" (Weinbaum, *Islands*, 146).

De acuerdo con la tradición, se caracteriza por su honestidad (castidad) y su belleza. Como hemos visto, la fealdad de la mujer potenciaba su soberbia y su belicosidad, por lo que la hermosura podría inducir a las conductas contrarias. Aplicados estos presupuestos a nuestro caso, el carácter guerrero de las amazonas no lo podríamos achacar a su naturaleza, sino a una "mala costumbre" heredada y corregible, si bien no se explica su origen. De forma significativa, en la entrevista previa al combate, Calafia acudirá en hábito de mujer "por ser más honesto" (*Sergas*, CLXV, 777), vistiendo unos paños de oro y un riquísimo tocado. Tras enamorarse de Esplandián, teme que "sería tornada y convertida en aquella natural flaqueza de que la natura a las mugeres ornar o dotar quiso" (*Sergas*, CLXV, 779). En este mismo sentido, Montalvo omite una alusión habitual, la tradicional amputación de su pecho derecho para poder disparar el arco, subversiva en su papel de mujer y de madre (F565.1.1, Amazons cut off left breast of daughters so that they can handle bow). A esto debemos añadir que Calafia reúne algunas de las mejores condiciones sociales: es reina, descendiente de sangre regia, y posee extraordinarias riquezas de oro y piedras preciosas, no por casualidad dos motivos propulsores de múltiples expediciones en América. Finalmente, otras peculiaridades como su morada en cuevas, negritud, lejanía, uso de animales monstruosos, etc., podían ser interpretadas en otras claves literarias e históricas: eran rasgos exóticos, cercanos a las maravillas naturales, propi-

[15] Sigo el esquema pero no las ideas de Tyrrel, para quien "lo femenino denota aquellos aspectos del polo femenino que son similares al polo varonil y, por tanto, apreciados por los hombres. Este ímpetu organiza los fenómenos de acuerdo con el plano varón / femenino / hembra. [...] En la formación de mitos, la hembra se vuelve fuente de caos, y lo femenino, un medio de restaurar el orden" (*Las amazonas*, 17).

cios para ser integrados en los nacientes libros de caballerías y causar admiración; por otra parte, no tenían que resultar tan extraños en unos ámbitos cortesanos, como el de Medina, en los que se difundirían las noticias llegadas tras los viajes de Colón.

Estas mujeres guerreras son "irreductiblemente incompatibles con el orden de la *polis* falocrática" (Delpech, "De l'heroïsme fémenin"), bien representada en el ámbito caballeresco, por lo que el mito subversivo se domestica en varias direcciones: el "soberbio" deseo de dominio sobre los varones se invierte tras su derrota bélica y su enamoramiento; su condición pagana se modifica después de su conversión. Como colofón, ante la imposibilidad de contraer matrimonio con el héroe, la antes perturbadora Calafia solicita nada menos que un marido, eso sí, digno de su condición regia, por lo que Esplandián le propondrá a Talanque. Como va acompañada de su hermana Liota, el ofrecimiento se extenderá a Maneli, en esta geminación habitual en los libros de caballerías y en otros géneros. El casamiento resume y sintetiza la transformación sufrida, declarando formalmente su sumisión y prometiendo cambiar el estilo antiguo:

> –Tú serás mi señor y de todo lo mío, que es un señorío muy grande. E por tu causa aquella isla mudará el estilo que de muy grandes tiempos fasta agora guardado ha, por donde la natural generación de los hombres y mugeres sucederán adelante, en aquello que de los varones apartado grandes tiempos avía sido.
>
> (*Sergas*, CLXXVIII, 827)

Según la herencia literaria tradicional, el matrimonio y el amor quedan fuera de los anhelos de las amazonas (motivos T310, Celibacy and continence y T311, Woman averse to marriage /love/). Por el contrario, ahora solicitan unos maridos que ni siquiera eligen ellas, por lo que tampoco se ven impulsadas a actuar por motivos amorosos. En estos constantes y pequeños desajustes Montalvo pone de manifiesto algunas de sus múltiples limitaciones ideológicas y creativas cuando se enfrenta a un tema complejo. Difícilmente podría haberle dado una solución diferente, pero sí mucho más matizada en estos detalles. Como sucede habitualmente durante la Edad Media, la in-

quietud suscitada por las amazonas quedaba eliminada. Incluso podríamos ir más lejos, aplicando las palabras de Tyrrell al matriarcado en el periodo clásico. La amazona "funcionó como una herramienta para pensar, explicar y validar las costumbres, instituciones y valores patriarcales, postulando los absurdos y los horrores de su opuesto" (*Las amazonas*, 70). La mujer volvía a los cauces más tradicionales de sometimiento al varón, sumisión que, recordemos con Esplandián, había sido instaurada por Dios.

En cualquiera de los casos, su presencia abría interesantes brechas, dignas de ser resaltadas. Talanque y Maneli contraían matrimonio con unas mujeres negras de lejana procedencia, sin que estos rasgos suscitaran ningún comentario y fueran asumidos con total normalidad, a diferencia de lo que sucedía con su condición de infieles y sus costumbres antivaroniles. Por otra parte, su incorporación había supuesto la ruptura del discurso monolítico sobre la mujer. Esplandián criticaba a Calafia por "querer ser señora de todos los varones, no por discreción, mas por fuerça de armas". La amazona había equivocado el camino, pero al menos, teóricamente, se indicaba que otras mujeres podían alcanzar el señorío sobre los hombres mediante la discreción, cualidad significativamente resaltada en la descripción de la reina Isabel (*Sergas*, XCIX, 526), clave histórica, cultural y novelesca desde la que se explica la frase. Espero desarrollar esto en otra ocasión.

## *Hacia una poética (múltiple) de los libros de caballerías*

El final de Amadís como señor de la Ínsula Firme constituye una etapa provisional de su vida, pues el autor le tiene destinado el gobierno de la Gran Bretaña, un reino más acorde con su trayectoria heroica. Montalvo deja así apuntadas las principales pautas de su poética compositiva, reiterada en las *Sergas*: las vidas novelizables de los protagonistas terminan una vez casados y cuando asumen su función de gobernantes (aunque fuese de manera provisional en el *Amadís*). No obstante, en las *Sergas* se perciben ciertas innovaciones: los últimos capítulos recogen dos finales, el de la carrera de Esplandián y el de los cinco libros, a los que se añade el anuncio de un nuevo ciclo.

El autor recalca la excepcionalidad de Esplandián desde su nacimiento hasta su investidura, descrita al final del cuarto libro. En la ceremonia se invierten hasta tal punto todos sus detalles, que incluso el investido carece del arma indispensable, la espada, mientras que el rito se celebra en la embarcación de Urganda, ese barco misterioso que se mueve autopropulsado. Ahora guiará los pasos del nuevo héroe, resolviendo mecánicamente numerosos problemas literarios y aumentando la espectacularidad de sus desplazamientos, tendencia muy acusada de Montalvo.[16] Lógicamente, en sus primeros pasos Esplandián deberá conseguir la espada, prueba de raigambre artúrica para la que está destinado y que constituirá el comienzo de las *Sergas* (D1654.4.1, Sword can be moved only by right person). La aventura "n'apporte pas seulement un éclatant témoignage de vaillance, elle est un manière de critère, elle marque d'une sorte de prédestination celui que l'a mené à bien" (Micha, "L'épreuve", 37).

El final de su carrera resulta simétrico a sus comienzos hasta en pequeños detalles, indicio de una meditada y novedosa disposición que pretende dar unidad al quinto libro. Si el ciclo heroico del personaje comenzaba en la Gran Serpiente, su desenlace ocurrirá con la espectacular desaparición del barco, cumpliéndose así la profecía anunciada al término del libro IV, CXXVI, 1633 (D863, Magic object mysteriously disappears; D2095, Magic disappearance y F940, Extraordinary underground [underwater] disappearance). Inmediatamente después, una gran roca que de forma misteriosa se desliza por el mar acaba por hundirse con una mujer desnuda, identificada como la Peña y la Doncella Encantadora, respectivamente. La dama surge

---

[16] La embarcación de Esplandián no sólo tenía la figura animal que le daba nombre, Gran Serpiente, sino también se animalizaba en su comportamiento, echando fuego por sus fauces, moviendo sus alas... Véase R. Beltrán, "Urganda, Morgana". En esta sucesión de maravillas, Urganda llega a trasladarse "acompañada de dos muy fuertes dragones que entre sí la levavan, lançando por sus bocas llamas de fuego, encima de un palafrén" (*Sergas,* XXXI, 185-186), para terminar la serie con los "dos dragones muy grandes, con sus alas, que a un carro uñidos venían" (*Sergas,* CXX, 636), al servicio de la infanta Melía. Su nombre debe acentuarse, a diferencia de Calafia. *Cfr.* "hallaron la maga llamada Melía", verso dodecasílabo (*Sergas,* CI, 539).

del agua perseguida por un gran pez (B175, Magic fish y B17, Hostile animals), por lo que solicita ayuda de Esplandián como el único capaz de otorgársela (variante del motivo M361, Fated hero. Only certain hero will succeed in exploit):

> El Emperador, poniendo mano a la su rica y encantada espada, fue quanto más pudo contra la donzella para la amparar. La donzella, como a él llegó, travó con ambas manos tan rezio del hierro de la espada, que por fuerça gela sacó de la mano, y esgrimiéndola, se tornó a la mar, y se lançó con ella debaxo del agua, y el pez marino tras ella. Quando por essos reyes fue visto esto, después de se aver maravillado mucho, dixeron al Emperador:
> –Parécenos que si la espada de donzella la ovistes, que donzella vos la quitó.
> (*Sergas*, CLXXX, 837)

De nuevo se reitera el esquema artúrico, al tiempo que los personajes subrayan la coincidencia de principio y final. Ahora bien, a diferencia de Escalibur (Alvar, *El rey Arturo*), la espada de Esplandián no regresa al lugar de donde había surgido (D878.1, Magic sword returned to lake whence it was received. Taken back by lake spirit, <Excalibur>), pero sí es acogida por la misma mujer que había realizado el encantamiento: la Doncella Encantadora, inversamente a lo que sucedía con la Dama del Lago (motivo D813.1.1, Magic sword received from Lady of Lake). Por otra parte, en el relato artúrico la desaparición del arma implica la proximidad de la muerte de su portador (Grisward, "Le motif", 294 y ss.). Por el contrario, su pérdida en las *Sergas* se ofrece como un espectáculo visto por los caballeros que por su extrañeza y maravilla ha proporcionado placer, como si fuera una exhibición festiva, proceso bien analizado en el conjunto de la obra (Bognolo, *La finzione*), en la Ínsula Firme (Gracia, "El *Amadís de Gaula*") y en la embarcación de Urganda (Beltrán, "Urganda"). La magia se ha convertido en mera diversión palaciega, del mismo modo que el desenlace final ahora adquiere una andadura más risueña.

Una vez terminada la carrera heroica de Esplandián, ya emperador de Constantinopla, Urganda tiene preparada una última sorpresa que remite de nuevo a los relatos artúricos. La maga reúne a los principales personajes

del ciclo, a los que encanta en la Ínsula No Fallada (F134, Otherworld on Island), espacio claramente relacionado con Avalon, pero cuyo nombre remite a islas perdidas, inhalladas, o encontradas, de la cartografía medieval y de San Brandán[17] (Simone "El *Amadís*"):

> aquellos grandes príncipes quedaron encantados, sin les acompañar ninguno de los sus sentidos, guardados por aquella gran sabidora Urganda; que después de muy largos tiempos passados, la hada Morgaina le hizo saber en cómo ella tenía al rey Artur de Bretaña, su hermano, encantado, certificándola que havía de salir y bolver a reinar en el su reino de la Gran Bretaña, y que en aquel mismo tiempo saldrán aquel emperador y aquellos grandes reyes que con él estavan a restituir, juntos con él, lo que los reyes christianos hoviessen de la christiandad perdido.
>
> (*Sergas*, CLXXXIII, 849-850)

Se trata de un digno colofón a todo el ciclo con el que Montalvo logra superar algunos problemas aparecidos previamente. La sucesión de generaciones se convertía en eje primordial de la poética caballeresca heredada por el medinés de la tradición artúrica y relanzada en sus textos, pero conllevaba ciertos problemas. En una de sus variantes implicaba la muerte metafórica de los padres, es decir el olvido, por la incorporación de nuevos jóvenes, pero en las *Sergas* se introduce un cambio: los antiguos y ya viejos reyes, Perión y Lisuarte, morirán, literalmente, como auténticos mártires peleando en la gran batalla final contra los infieles (González, *La conclusión*, 224). Siguiendo

---

[17] Como señala Julián Muela (*Viaje de San Borondón*, 23), "para el pensamiento medieval, resultaba indiscutible que el abad Borondón y sus monjes alcanzaron Infierno y Paraíso desde un océano real (y por eso la cartografía conservó siempre la representación de la isla de San Borondón, *isla inhallada* pero existente)". De acuerdo con Dolores Corbella ("El mito", 131), las islas Canarias ni en los documentos oficiales dejan "su imagen de espacio mítico: se habla siempre de redescubrimiento y sus islas son llamadas las «encontradas». Así figura en un texto atribuido a Boccaccio en 1336 en el que se refiere a las Canarias como «vulgo repertas dicimus». Con ese mismo calificativo figuran en un documento catalán de 1351: «illes *noveylement trobades* envers les parts de Occident, les quals illes vulgarment son apellades illes de Fortuna», y como «islas perdidas» las describe el autor del *Libro del conoscimiento*".

los esquemas cíclicos, la segunda generación, la de Amadís, tarde o temprano estaba abocada a seguir idénticos pasos, salvo que se produjera alguna maravilla o milagro. En este sentido, la intervención de Urganda no puede ser más eficaz. Rejuvenece a los personajes mediante el agua mágica confeccionada con hierbas y los deja encantados en lo más florido de su edad, una especie de eterna juventud inmune al paso del tiempo (D1338.2.1, Rejuvenation by juice of plant y D1338.1.2, Water of youth). Se trata de un procedimiento inverso al utilizado por Juan de Flores en su *Triunfo de amor*, obra en la que Medea resucitará, en la plenitud de su edad, a los treinta años, a los principales amadores muertos, utilizando un mecanismo similar:

> Medea, tomando los días de plazo que menester le fazían, buscó tales yerbas materiales y licores con que compusiese un tal ingüento, que puesto en los defunctos cuerpos maravillosamente resucitasen, y todos tales de aquella presencia y personas que cada uno quando bivo tovo, tanto que algún conoscimiento de los passados oviera entre aquellos por su rostro y parescerles la cara.
>
> (77)

Juan de Flores aplica motivos bien conocidos en la tradición literaria y en el folclor –E52, Resuscitation by magic charm; E102, Resuscitation by magic liquid y E105, Resuscitation by herbs (leaves)–, y no parece casual que Medea sea referente utilizado por Montalvo en las *Sergas* para mencionar a Urganda y a Melía (*Sergas*, CX), quienes emplean un libro de la hechicera griega para sus encantamientos (*Sergas*, CXX y CLXXXIII).[18] La proximidad temporal de la redacción del *Triunfo de amor* y de las *Sergas*, la referencia a idénticos personajes y la similitud de motivos nos permiten sospechar que Montalvo conociera y recordara la obra.

Los poderes de Urganda son un poco más limitados que los de Medea, pero le permiten llevar a los personajes al Otro Mundo intemporal, dején-

[18] Esta última, frente a Urganda, "está apadrinada por la magia de una hechicera pagana" (Campos, "La infanta", 141).

dolos en una ucronía actualizable en el presente de la escritura y de la lectura. Podrían volver cuando la cristiandad los necesitase (D791, Disenchantment possible under unique conditions), sin que les afecte el paso del tiempo (F172, No time, no birth, no death in otherworld). Así, queda finalizado el ciclo narrativo en una utopía –la Insola No Fallada– y en una ucronía perfecta –por ellos no pasa el tiempo–. El desenlace contrasta con la trágica muerte de Amadís en la redacción primitiva, del mismo modo que se invierten las palabras de Darioleta en la imposición de su nombre: "«Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey». Y sin tiempo dezía ella porque creía que luego sería muerto" (*Amadís*, I, I, 246).

A su vez, del mismo modo que en el final de *Amadís* se anuncian las *Sergas*, ahora se adelantan dos importantes núcleos temáticos: el primero corresponde a unas nuevas aventuras protagonizadas por hijos de los principales caballeros, Esplandián, Amadís, Galaor, Florestán, Agrajes, Don Bruneo, Cuadragante y Cildadán, todos ellos personajes destacados de los cuatro primeros libros, excepto Esplandián. Los jóvenes deciden ser investidos por el viejo rey don Cildadán de Irlanda, por lo que participan colectivamente en una ceremonia que marca el inicio de sus carreras, como sucedía en el final del *Amadís*, con ciertas peculiaridades:

> de acuerdo de todos fue que aquellos tiempos olvidados por ellos ressuscitados fuessen, tornando al primero estilo, andando por sus tierras y por las agenas como cavalleros andantes, y assí lo pusieron en obra. E como esto se tomó a mucho desseo, fueron las voluntades de todos los mancebos en tanta manera levantadas, y en tan gran número dellos, que, en comparación de las muchas y grandes cavallerías [que] por ellos passaron, cayeron en muy grande olvido las de sus padres.
>
> (*Sergas*, CLXXXIV, 853)

El *Amadís* se había caracterizado por su caballería andante, mientras que en las *Sergas* nuevos y viejos caballeros participan, fundamental aunque no exclusivamente, de una gran cruzada. La sucesión anunciada implica la vuelta al primer estilo, el de la caballería andante, se supone que por haber derrotado al infiel. En sus palabras está implícita una de las constantes de la poética

del género antes mencionada: los hijos ponen en olvido las hazañas de los padres, si bien en este caso las caballerías de estos sucesores "no digo que fueron más fuertes ni peligrosas, porque ninguna fortaleza ni braveza las pudo sobrepujar" (*Sergas*, CLXXXIV, 853). Como hemos visto, el autor recalcaba con reiteración la supremacía de las *Sergas* sobre el *Amadís*, mientras que ahora las hazañas de Esplandián y de sus compañeros resisten la comparación con las de los nuevos jóvenes. Montalvo no suele reiterar los mismos recursos mecánicamente, pero resulta sospechosa esta nueva exaltación del quinto libro como algo insuperable, señal inequívoca de la alta estima que su autor le profesaba e indicio de que no está excesivamente interesado en esta continuación.

No conforme con esta apertura potencial, anuncia un segundo núcleo, más interesante que el anterior y cuyas posibilidades narrativas tuvo que descubrir con la presencia de las amazonas. Tras el matrimonio de Talanque y Maneli con Calafia y Liota, los personajes, en compañía de Garinter, se desplazan a California, que no olvidemos estaba a la derecha de las Indias, junto al Paraíso. Sus aventuras se contarán en un nuevo libro, potencial y fingido (Guijarro, "Biblioteca"), escritas por un sabio muy especial que "andava por los montes y por las breñas, traxendo tras sí muchas fieras y bravas animalias" (*Sergas*, CLXXXIV, 854). Del mismo modo que la barbarie del prototipo amazónico podía ser interpretada en clave exótica, es posible que estas "fieras y bravas animalias" apunten hacia ese misma dirección, ya ensayada en la espectacularidad con la que Urganda y Melía utilizan a los dragones (véase la nota 16) y con la cabalgadura monstruosa usada por Calafia (*Sergas*, CLXV, 777-778). Las nuevas andanzas conllevan un nuevo narrador y personaje, cuyos poderes son todavía más extraordinarios que los de sus predecesoras:

> este sabio [...] hizo tantas cosas y tan estrañas que ni Urganda la Desconocida, ni la infanta Melía, ni la Donzella Encantadora no pudieron con muy gran parte serle iguales, assí como por el dicho libro se mostrará cuando paresciere.
>
> (*Sergas*, CLXXXIV, 855)

Montalvo es consciente de la importancia del sabio/maga en la configuración de los libros de caballerías, aspecto ante el que sus continuadores reaccionaron de forma diferente (Bognolo, "*Amadís encantado*"). Su protagonismo ha ido cambiando en el ciclo *Amadís/Sergas*, intensificándose en su parte final, como sucedía con las batallas colectivas; el autor ha dejado para los últimos capítulos la actuación de Melía, Urganda y la Doncella Encantadora, cada una de las cuales ha dado señal espectacular de sus poderes. Todo ello es una pobre muestra de lo que espera al lector en la continuación anunciada (nunca hecha realidad), pues el nuevo sabio supera a todas. El personaje ejercerá dos funciones a la vez, antes separadas: la de mago y la de cronista. En las *Sergas*, la interesada y rápida muerte de Arcaláus le permitió a Montalvo "la creación de un nuevo personaje con poderes sobrenaturales", la infanta Melía (Mérida "*Fuera de la orden*", 402). La oposición Urganda/Arcaláus de los primeros libros dio paso a la de Urganda/Melía. Al final de las *Sergas* anuncia la aparición de un sabio todavía más poderoso, quien de forma significativa quiebra la tradición femenina de las magas benefactoras, pues Apolidón desempeñaba otras funciones. El nuevo personaje hereda aspectos de Melía, *v. gr.* su condición semisalvaje, pero sobre todo destaca por su omnisciencia, cualidad que le permite conocer todo lo sucedido en los más diversos lugares sin salir de su isla. Por eso sabe "que con su vista dél sería mucho acrecentado un propósito en que todos ellos estavan, tal que por todo el mundo correría su fama, de que él quería tomar trabajo de lo dexar por escripto assí lo que ellos fiziessen, como lo que él con su gran saber obrase" (*Sergas*, CLXXXIV, 855).

Montalvo incorporó a Helisabad como cronista de las *Sergas*, lo que acarreaba diversas consecuencias. Aunque fuera de modo tímido, aprovechó su presencia para reflexionar sobre su quehacer literario, metanarrativo (Duchet, "Le narrateur"; González, *La conclusión*, cap. 6). Así indica cómo los personajes le cuentan las aventuras en los tiempos muertos de los desplazamientos (*Sergas*, XLVI, 269), o descubre sus limitaciones humanas, pues, por ejemplo, no puede precisar los nombres de todos los participantes en el gran combate final porque no los conoce a todos (*Sergas*, CLX, 755). A su vez, en la conversación entre Montalvo y Urganda ésta reescribe un episodio

del *Amadís*, convirtiéndose en narradora omnisciente conocedora de intrincados secretos silenciados en la obra. Desde ambas perspectivas, me parece lógico que el encargado del nuevo ciclo sea un sabio de similares características, personaje que dio cierto juego en los libros de caballerías (Roubaud, *Le roman*, cap. XII). Sin duda, carecía de las limitaciones humanas del maestro griego y asumía las de Urganda.

Se reiteraba el recurso de un libro anunciado al final de la obra y proseguido por alguien de la saga familiar, si bien en este caso la sucesión no era troncal, prefiriéndose la continuación de una rama colateral en un espacio lejano, exótico y diferente, elección que ni mucho menos parece casual. Tras la derrota (ficticia) del infiel en Constantinopla, la realidad coetánea de los descubrimientos ofrecía maravillas tan extraordinarias e inefables como las descritas en los libros de caballerías. Los datos del autor apuntan en la dirección de las Indias, nombre que justo por los años en los que Montalvo está terminando las *Sergas* y para alguien que reside en uno de los principales centros cortesanos –Medina del Campo– debemos relacionar con los descubrimientos colombinos (Sales, "California").

La apertura del final era extraordinaria: los caballeros principales podían desencantarse, o podía ampliarse el ciclo ahora protagonizado por los nuevos jóvenes, bien descendientes de la rama troncal –Amadís, Esplandián– o de las numerosas ramas laterales. Los continuadores supieron aprovechar las posibilidades descritas, e incluso también tantearon rumbos diferentes: así, los personajes fueron desencantados con reliquias y rogativas en el *Florisando*, mientras que Juan Díaz hizo que Amadís muriera, etc. (Bognolo, "*Amadís encantado*"; Roubaud, "Mort(s)" y Sales, "Las continuaciones"). Con las *Sergas* Montalvo construyó una poética desde el principio configurada con esquemas fundamentales reiterados, pero también con múltiples variaciones, algunas ensayadas por él mismo como he tratado de demostrar. De este modo, el referente y paradigma suministrado por el *Amadís* y las *Sergas* no era único, sino múltiple, incluso dentro del mismo libro. La variabilidad del género, recalcada cada vez con más reiteración por la crítica moderna, hundía sus raíces en los primeros libros de caballerías castellanos.

Montalvo asumió una labor que suponía un reto en todos los órdenes, al

intentar mejorar (en su opinión) y prolongar un texto conocido y que había gozado de extraordinaria fama. Como tantos escritores de su época, se hacía portavoz de las más diversas directrices, desde políticas hasta religiosas, emanadas del entorno regio de los Reyes Católicos, por lo que su texto no hacía más que reflejar la ideología dominante, sin que en su formulación se atisbe ninguna originalidad reseñable, aunque sí algunas modulaciones más comunes a su clase y algunas que incluso podríamos considerar como personales. Sin embargo, desde el plano artístico se percibe un escritor ambicioso en su reto, innovador, que no se conforma con reiterar las soluciones aplicadas previamente. El grave problema es que en la historia de la novela sus principales aportaciones metanarrativas fueron asumidas, pero también largamente superadas tras la experiencia cervantina, quedándose en experimentos germinales, a excepción del episodio entre Urganda y el autor; a su vez, algunas directrices ideológicas, de las que posiblemente el medinés se encontraba más satisfecho, fueron ampliamente acogidas y en algunos casos incluso reforzadas (Bognolo, "*Amadís encantado*"; Sales, "Las continuaciones"). A corto plazo, la ficción quedaba justificada, pero en la mayoría de las ocasiones había quedado aherrojada y supeditada a una ideología superpuesta. Esta falta de habilidad para incardinar ideología y ficción supuso un auténtico lastre que afectaba a su dimensión artística, pues los personajes se despersonalizaban e incluso quedaban sin voz propia (véase ahora Sainz de la Maza, "La interlocución"). Ya sus primeros y mejores lectores –Juan de Valdés o Cervantes– invirtieron los términos planteados por el medinés: el *Amadís* era muy superior a las *Sergas*. Desde una perspectiva historicista el juicio convendría matizarlo: en la redacción actual ambas obras forman parte del mismo ciclo, del mismo modo que, en mayor o menor grado, los primeros libros también recibieron la impronta de Montalvo. Según avanza la obra se percibe cómo ha ido creciendo como escritor, cómo ha ido modificando sus propuestas y cómo experimenta con nuevos procedimientos, sin que, a veces, se conforme con sus primeras soluciones. Todo ello resulta buen indicio, desde el plano literario, de su carácter ambicioso e innovador, condiciones importantes desde una perspectiva histórica, si bien no necesariamente van unidas a la superioridad artística que pretendía.

BIBLIOGRAFÍA


AIMÉ, PETIT, "Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: *Enéas*, *Troie* et *Alexandre*", *Le Moyen Age*, 1, 1983, 63-84.

ALONSO DEL REAL, CARLOS, *Realidad y leyenda de las amazonas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

ALVAR, CARLOS, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, 1991.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, *"Amadís de Gaula": el primitivo y el de Montalvo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

BELTRÁN, RAFAEL, "Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías", en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Tamesis, 1997, 21-47.

BLECUA, ALBERTO, "El *Libro llamado «Remedio de perdidos»* y su posible atribución", *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, en prensa.

BOGNOLO, ANNA, "*Amadís encantado.* Scrittori e modelli in tensione alla nascità del genere dei libros de caballerías", en *Scrittori "contro": modelli in discussione nelle Letterature Iberiche*, Roma: Bulzoni, 1996, I, 41-52.

—, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: ETS, 1997.

CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979.

—, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", en *Libros de caballerías. (De "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, 27-53.

—, "*Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo", *Edad de Oro*, 21, 2002, 85-116.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL, "La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*", en Andrew M. Beresford y Alan Deyermond (eds.), *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London: Queen Mary and Westfield College, 2000, 135-44.

—, "Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en el *Amadís de Gaula*", *Voz y Letra*, 11:2, 2000, 3-20.

CARLIER-DÉTIENNE, JEANNIE, "Les amazones font la guerre et l'amour", *L'Etnographie*, 76, 1980, 11-36.

CASAS, FRAY BARTOLOMÉ DE LAS, *Obras Completas. 3. Historia de las Indias*, transcripción del texto autógrafo de Miguel Ángel Medina, etc., Madrid: Alianza, 1994.

CASTIGLIONE, BALDASSARE, *El cortesano*, trad. de Juan Boscán, ed. Mario Pozzi, Madrid: Cátedra, 1994.

COLÓN, CRISTÓBAL, *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, ed. Consuelo Varela, Madrid: Alianza, 1980.

CORBELLA, MARIA DOLORES, "El mito de San Borondón: entre la realidad y la fábula", en F. Carmona Fernández y A. Martínez Pérez (eds.), *Libros de viaje...*, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, 127-135.

CORTÉS, HERNÁN, *Cartas de relación*, Madrid: Historia 16, 1985.

DELPECH, FRANÇOIS, "De l'heroïsme fémenin dans quelques légends de l'Espagne du Siècle d'Or. Ébauche pour une mythologie matronale", en Augustin Redondo (dir.), *Images de la femme en Espagne au XVI[e] et XVII[e] siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles...*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, 13-31.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 2 vols., ed. Miguel León-Portilla, Madrid: Historia 16, 1984.

DUCHET, VÉRONIQUE, "Le narrateur dans le livre V", en *Les "Amadis", en France au XVI[e] siècle*, Paris: Rue d'Ulm, 2000, 111-126.

EISENBERG, DANIEL y Mª CARMEN MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2000.

FLORES, JUAN DE, *Triunfo de amor*, ed. Antonio Gargano, Pisa: Giardini, 1981.

FLORI, JEAN, *L'essor de la chevalerie: XI[e]- XII[e] siècles*, Genève: Droz, 1986.

FRANCIOSINI, LORENZO, *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz [...]. Segunda parte*, Roma, Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni, 1620.

GONZÁLEZ ARGÜELLES, ELOY R., *La conclusión del "Amadís de Gaula": "Las Sergas de Esplandián" de Garci Rodríguez de Montalvo*, Potomac: Scripta Humanistica, [s. a].

GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO, "Realismo y simbolismo en la geografía del *Amadís de Gaula*. La Ínsula Firme y sus dimensiones", *Letras*, 27-28, 1993, 15-30.

——, "El *rinconcillo* de Amadís: semántica y poética", en *El hispanismo al final del milenio (Actas del Quinto Congreso Argentino de Hispanistas 1998)*, Córdoba, Argentina: Asociación Argentina de Hispanistas, 1998, I, 437-445.

GRACIA, PALOMA, "El «arco de los leales amadores». A propósito de algunas ordalías literarias", *Revista de Literatura Medieval*, 3, 1991, 95-115.

——, "Sobre la tradición de los autómatas en la Ínsola Firme. Materia antigua y materia artúrica en el *Amadís de Gaula*", *Revista de Literatura Medieval*, 7, 1995, 119-135.

——, "El «Palacio Tornante» y el bizantinismo del *Amadís de Gaula*", en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, II, 443-455.

——, "El *Amadís de Gaula* entre la tradición y la modernidad: Briolanja en la Ínsola Firme", en *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, 135-146.

GUERREAU-JALABERT, ANITA, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII$^{e}$-XIII$^{e}$ siècles)*, Genève: Droz, 1992.

GUIJARRO CEBALLOS, JAVIER, "Biblioteca imaginada: en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías", en *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Salamanca-Paris: Universidad de Salamanca-Publications de la Sorbonne-Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, 147-162.

GRISWARD, J. H., "Le motif de l'épée jetée au lac: La mort d'Artur et la mort de Batradz", *Romania*, 90, 1969, 289-340 y 473-514.

HARO CORTÉS, MARTA, "La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, 181-217.

IMPEY, OLGA TUDORICA, "El planto de una amazona sentimental: Pantasilea llorando a Pantasilea", *Revista de Literatura Medieval*, 7, 1995, 137-158.

IRIZARRY, ESTELLE, "Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature", en Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature Icons and Fallen Idols*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1983, 53-66.

LACARRA, MARÍA JESÚS, "El *Libro del conosçimiento*: un viaje alrededor de un mapa", en *Libro del conosçimiento de todos los rregnos et tierras et señorios que son por el mundo, et de las señales et armas que han*, edición facsimilar del manuscrito Z (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. hisp.150), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999.

LACARRA, MARÍA JESÚS y JUAN MANUEL CACHO BLECUA, *Lo imaginario en la conquista de América*, Zaragoza: Diputación General de Aragón-Comisión Aragonesa Quinto Centenario, 1990.

*El Libro del conoscimiento de todos los reinos (The Book of Knowledge of All Kingdoms)*, ed., trad. y estudio de Nancy F. Marino, Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1999.

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, "Libros de caballerías manuscritos", *Voz y Letra*, 7:2, 1996, 61-126.

——, (ed.), *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

MANGUEL, ALBERTO y GIANNI GUADALUPI, *Guía de lugares imaginarios*, ilustraciones de Graham Greenfield, mapas y planos de James Cook, trad. de Ana María Becciú, revisión para la edición española de Javier Martín Lalanda y Javier Setó, Madrid: Alianza, 1992.

MARÍN PINA, MARÍA CARMEN, "Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles", *Criticón*, 45, 1989, 81-94.

MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL M., "Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, 219-233.

——, *"Fuera de la orden de natura": magias, milagros y maravillas en el "Amadís de Gaula"*, Kassel: Reichenberger, 2001.

MICHA, AL., "L'épreuve de l'épée", *Romania*, 1948, 70, 37-50.

MUELA, JULIÁN (ed.), *Benedeit, Viaje de San Borondón. María de Francia, Purgatorio de San Patricio. Dos viajes al otro mundo*, Madrid: Gredos, 2002.

NAZAK, DENNIS GEORGE, *A Critical Edition of Las Sergas de Esplandián*, tesis doctoral, Northwestern University, 1976.

PETIT, AIMÉ, "Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: *Enéas, Troie* et *Alexandre*", *Le Moyen Age*, 1, 1983, 63-84.

PINET, SIMONE, "El *Amadís de Gaula* como arte de marear. En torno a la Ínsola No Fallada", *Medievalia*, 31, 2000, 23-35.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, DVD, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987-1988.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *The Labors of the Very Brave Knight Esplandián*, trad. Williams Thomas Little, Binghamton, New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1992.

ROUBAUD, SYLVIA, "Corps en beauté, corps à l'épreuve: le héros du roman de chevalerie", en Augustin Redondo (ed.), *Le Corps dans la société espagnole des XVI[e] et XVII[e] siècles. Colloque international (Sorbonne, 5-8 octobre 1988)*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1990, 253-266.

——, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris: Honoré Champion, 2000.

——, "Mort(s) et résurrection(s) d'Amadis", en *Les «Amadis» en France au XVI[e] siècle*, Paris: Rue d'Ulm, 2000, 9-19.

SAINZ DE LA MAZA, CARLOS, "La interlocución en el origen de los libros de caballerías: las *Sergas de Esplandián*", *Criticón*, 81-82, 2001, 301-316.

SALES DASÍ, EMILIO J., "California, las amazonas y la tradición troyana", *Revista de Literatura Medieval*, 10, 1998, 47-167.

—, *"Sergas de Esplandián" de Garci Rodríguez de Montalvo (Toledo, Juan de Villaquirán, 1521). Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

—, "Las continuaciones heterodoxas (El *Florisanado* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (El *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de Oro*, 21, 2002, 117-152.

*Semeiança del mundo. A Medieval Description of the World*, ed. William E. Bull y Harry F. Williams, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1959.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO, "La Ínsula Firme del *Amadís de Gaula*", en Rosa E. Penna y María A. Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia II. III Jornadas de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1992, 89-97.

TAUFER, ALISON, "The Only Good Amazon is a Converted Amazon: The Woman Warrior and Christianity in the *Amadís Cycle*", en *Playing with Gender. A Renaissance Pursuit*, Urbana, Illinois: University Press, 1987, 35-51.

THOMPSON, STITH, *Motif-Index of Folk-Literature...*, 6 vols., Bloomington-London: Indiana University Press, 1966.

TYRRELL, WILLIAM BLAKE, *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, trad. Juan José Utrilla, México: Fondo de Cultura Económica, 1989 [1ª ed. inglesa, 1984].

VITTORI, GIROLAMO, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*, Genève: Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609.

WEINBAUM, BATYA, *Islands of Women and Amazons: Representations and Realities*, Austin: University of Texas Press, 1999.

WHITENACK, JUDITH A., "Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524", *Journal of Hispanic Philology*, 13, 1988-1989, 13-39.

# La educación del héroe en los libros de caballerías: Amadís en la corte y Esplandián en el bosque

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

*A Juan Manuel Cacho Blecua.*

El destino heroico de un futuro caballero está anunciado y determinado por señales, marcas de nacimiento y experiencias extraordinarias que ocurren durante los primeros momentos de su vida. Estos acontecimientos están totalmente fuera del control del héroe y de su comunidad; se trata de sucesos sobrenaturales, proféticos y mágicos. Si bien el héroe es un ser excepcional, dotado con virtudes y habilidades superiores para cumplir un destino, es también un ser humano que nace como tal y vive en una comunidad. De esta manera, la gestación de su vida heroica está formada por dos componentes: uno de índole sobrenatural y otro, de carácter social, que le es proporcionado paulatinamente durante su niñez. Sus padres, mentores y demás personas allegadas a él lo van incorporando a la sociedad, lo van educando; y, así, vierten en él todas sus expectativas, sus ilusiones, sus deseos e ideologías que, finalmente, completan la personalidad, la formación e instrucción del héroe.

La educación es una manifestación de la influencia social y urbana en la vida del hombre, ya que representa la adaptación del niño a las normas sociales. Se trata de una experiencia que, por definición, ocurre en un ámbito doméstico y familiar. Su influencia se mantiene dentro de los límites

físicos de una ciudad, de una casa o, en su caso, de un castillo, aunque también puede extenderse más allá, hacia otros espacios lejanos y más amplios (Le Goff, *La civilisation*, 357). Es de este modo que, cuando, en los libros de caballerías, un caballero sale de su hogar en busca de aventuras, llevará consigo todo el bagaje cultural que le proporcionó la educación recibida.

En la Edad Media, el *curriculum* de la educación de un futuro caballero comprendía diversas disciplinas, tales como religión, normas de cortesía, lectura, música, gramática, equitación, caza y cetrería (Orme, *From Childhood*, 25). El preceptor asignado al niño-caballero jugaba un papel fundamental en este proceso formativo y, con frecuencia, este personaje acompaña posteriormente al héroe en sus aventuras y viajes todavía enseñando y dando consejo.[1]

La educación medieval estuvo profundamente influenciada por las ideas pedagógicas de la antigüedad clásica (Bolgar, *The Classical Heritage*), tanto que esta preocupación llevó a prestar atención a figuras históricas que sirvieran como modelo. Alejandro Magno, por ejemplo, fue un héroe legendario a quien se le proporcionó la mejor educación posible. Quintus Curtius Rufus en su *Historiae Alexandri* registra que Aristóteles, el pensador más grande de su tiempo, fue uno de los maestros del joven príncipe. Con respecto a esto, apunta Plutarco (*c.* AD 45-120):

> In the work of caring for him [Alexander], then, many persons, as was natural, were appointed to be his nurturers, tutors, and teachers, but over them all stood Leonidas, a man of stern temperament [...], he was called Alexander's foster-father and preceptor. The man, however, who assumed the

[1] Preocupados por el bienestar de sus hijos, los padres nobles nombraban maestros y tutores que formaban parte del personal doméstico, proporcionando instrucción a los niños en diferentes aspectos: "Young boys and girls must have come into contact with the squires and grooms of their parents' households at an early age, and in the greatest families of all, the departure of fathers and mothers on the endless journeys of aristocratic life often involved the leaving behind of the children in a small household of their own with male officers to look after it. Separate households for the royal children are already apparent by the middle of the thirteenth century. [...] Apart from the ladies attending the youngest children, there would be chaplains, menial household servants, minstrels and sometimes other noble children being reared alongside those of the king" (Orme, *From Childhood*, 13-14).

> character and the title of tutor was Lysimachus. [...] And since Philip saw that his son's nature was unyielding and that he resisted compulsion, but was easily led by reason into the path of duty, [...] he sent for the most famous and learned of philosophers, Aristotle, and paid him a noble and appropriate tuition-fee.
>
> (*Plutarch's Lives*, 235-237, 239-241)

Asimismo, el *Libro de Alexandre* se detiene en describir las tempranas virtudes del príncipe macedonio y cómo su padre se preocupó por apoyarlas y promoverlas, por lo que queda claro que el tema de la educación de Alejandro fue de gran interés para los escritores medievales:

> A cab de pocos años el infant fue crïado,
> nunca omne non vio niño tan arrabado;
> ya cobdiçiava armas e conquerir regnado,
> semejava a Hércules, ¡tant'era esforçado!
>
> El padre, de siet'años, metiólo a leer,
> diól maestros honrados, de sen e de saber,
> los mejores que pudo en Greçia escoger,
> quel en las siete artes sopiessen enponer.
>
> (*Libro de Alexandre*, 139; estrofas 15-16)

En los libros de caballerías hispánicos, los protagonistas no son ajenos a la tradición heroica que, definitivamente, los moldea y los vincula con un arquetipo folclórico. Juan Manuel Cacho Blecua señala que "el tiempo de la niñez es rápido y sólo se indica para atestiguar algunos hitos en la vida de los personajes" (*Amadís: heroísmo mítico*, 55). Esto nos conduce a comprender que la infancia del caballero se evoca sólo para subrayar los acontecimientos singulares que hacían del héroe un ser humano singular. Sin embargo, es también cierto que detenerse en los detalles que la narración nos proporciona sobre la educación de estos personajes nos permite comprender mejor su desarrollo heroico, así como su función e intención en la obra:

> El comportamiento posterior de cada uno [de los héroes] parece tener relación con su educación. Amadís sobresaldrá por su cortesía; Galaor por su

> carácter donjuanesco, cortés pero dominado por los instintos; Esplandián por ser caballero casi dedicado al servicio de Dios.
>
> (*Amadís: heroísmo mítico*, 52)

El proceso educativo que viven los héroes en los libros de caballerías debe entenderse dentro de un sistema geográfico que comprende diferentes ámbitos: un mundo interior y un mundo exterior. El mundo interior es el espacio donde ocurre la concepción del héroe, donde nace y donde tiene su primer hogar; ahí se producen las señales y marcas de su destino heroico, así como las profecías, anuncios y obsequios sobrenaturales que determinan y apoyan su destino. Es también en ese mundo interior donde el héroe recibe la primera educación. Posteriormente, el caballero saldrá de ese espacio para recorrer el mundo exterior y enfrentar aventuras; allá llevará a acabo, no sólo su desarrollo heroico, sino que cumplirá con su destino, visitando islas fabulosas, recorriendo valles encantados, atravesando las inconstantes aguas de ríos y mares, así como visitando reinos lejanos y adentrándose en obscuros e inquietantes bosques.[2]

En los libros de caballerías, la educación es un hilo conductor que mantiene el vínculo entre el héroe y su hogar. Es la extensión de ese espacio urbano y doméstico que se proyecta hacia ámbitos extraños, peligrosos y lejanos. Por lo tanto, el ambiente geográfico y social donde ocurre la educación del futuro caballero es fundamental y determina su actuación en el mundo. Es por esto que, en este trabajo, centraré mi análisis en los episodios del *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián* que corresponden a la infancia de sendos protagonistas y a la educación que recibieron en su hogar.

En el *Amadís de Gaula*, el héroe vive sus primeros años lejos del lugar de su nacimiento, la Pequeña Bretaña, ya que cuando aún era un crío fue arrojado a las aguas de un río (245-248).[3] Para él, Escocia constituye su hogar,

[2] Para estos aspectos geográficos y la concepción de espacio interior y exterior en cuanto a los libros de caballerías, véase Campos García Rojas, "Centros geográficos", "Geography" y *Geografía y desarrollo*.

[3] Todas las citas del *Amadís de Gaula* son de la edición de Juan Manuel Cacho Blecua (Rodríguez de Montalvo). Entre paréntesis indico las páginas correspondientes.

ya que es donde viven los padres adoptivos que lo rescataron de morir ahogado. La educación de Amadís, por lo tanto, ocurre en su lugar de adopción, hecho que se ajusta al arquetipo folclórico de las infancias heroicas (Raglan, *The Hero*, 179; Russinovich de Solé, "El elemento mítico-simbólico", 138; Gracia Alonso, *Las señales*, 187; Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*). Es posible, así, considerar el castillo de Gandales como su hogar; y la educación que allí recibe como una de las primeras experiencias del héroe.[4] Dado que en la literatura medieval, la infancia de los héroes no recibe demasiada atención y no es descrita con detalle a menos que haya una señal o característica significativa para el futuro de éste (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico*, 49), la infancia de Amadís sigue este mismo modelo. Sólo se presta atención a ciertos momentos clave: las profecías que el hada Urganda la Desconocida declara acerca de Amadís y los objetos que éste lleva consigo cuando es rescatado del mar, anuncian a Gandales, su padre adoptivo, el destino heroico del niño y le confirman su origen noble:

> Dígote de aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallescieron; éste fara tales cosas que ninguno cuidaría que pudiessen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de coraçón contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes. (255-256)

Cuando Gandales conoce el destino de su hijo adoptivo, se preocupa por el futuro de éste y llora. Sin embargo, los nobles sentimientos de Amadís ya

[4] El castillo, así como la ciudad, son símbolos de protección y de vida civilizada en sociedad en el interior de sus fuertes murallas. Éste es uno de los elementos creados por el hombre que representaría un centro hacia el que el caballero se acerca en busca de aventuras o refugio. Véase Cirlot, *A Dictionary*, 38-39, Vries, *Dictionary*, 84-85 y Martín Morán, "Tópicos espaciales", 280. Para una tipología de los castillos que aparecen en los libros de caballerías, véase Duce García, "Fantasías y patrañas".

afloran en aquellos primeros momentos, sintiendo pena y compasión por su padre:

> Y llegando al castillo, ante que se desarmase, lo tomó en sus braços [a Amadís] y començólo de besar, viniéndole las lágrimas a los ojos, diziendo en su coraçón: "Mi fermoso fijo, si querrá Dios que yo llegue al vuestro buen tiempo." En esta sazón havía el donzel tres años, y su gran hermosura por maravilla era mirada; y como vio a su amo llorar, púsole las manos ante los ojos como que gelos quería limpiar, de que Gandales fue alegre considerando que, seyendo en más edad, más se dolería de su tristeza; [...] y dende adelante con mejor voluntad curava dél tanto que llegó a los cinco años.
>
> (258)

La relación de adopción entre Gandales y el héroe es tan fuerte que, incluso en el futuro, cuando Amadís es rechazado por Oriana y se retira del mundo, en un *planctus* evoca y honra el legado, la educación y el recuerdo de aquel hombre:[5]

> ¡O, bueno y leal cavallero mi amo Gandales!, de vos lievo yo gran pesar, porque mi contraria fortuna no me dexó que os galardonasse aquel beneficio tan grande que de vos recebí; porque vos, mi buen amo, me sacastes de la mar tan pequeña cosa como desa noche nascido; dístesme vida y criança, como a propio fijo, y si ansí como los primeros días en vuestros días se augmentaron, los postrímeros en ellos fenesciessen, muy folgada la mi ánima deste mundo se partiría, lo cual hazer no se pudiendo, siempre de vos en gran deseo seré.
>
> (688)

La educación del entonces llamado Doncel del Mar continúa en la corte de Gandales y, entre otras cosas, aprende a usar el arco y el arte de la caza. Estas

[5] El comportamiento de Amadís, en ciertos momentos, evidencia la relación y los lazos de parentesco que se han establecido entre sus padres adoptivos y él, así como la gratitud que siempre sentirá hacia ellos.

actividades, del mismo modo, sirven para demostrar sus valores y habilidades, ya que eran altamente apreciadas en los jóvenes de la nobleza.[6]

> Entonces [Gandales] le hizo un arco a su medida [a Amadís] y otro a su hijo Gandalín; y fazíalos tirar ante sí; y assí lo fue criando fasta la edad de siete años. [...] su ingenio era tal, y condición tan noble, que muy mejor que otro ninguno y más presto todas las cosas aprendía. Él amava tanto caça y monte, que si lo dexassen, nunca dello se apartara tirando con su arco y cevando los canes.
>
> (258, 262)

Gandales actúa de acuerdo con los valores educativos de la aristocracia de su época y, consecuentemente, es posible observarlos en la conducta de Amadís. El joven héroe es instruido, además, con los valores que desarrollan su personalidad: la relación fraternal, por ejemplo, es el lazo que une a Amadís con Gandalín, ya que cuando eran pequeños compartieron una misma ama de cría: "rogó [Gandales] a su muger que lo fiziesse criar, la cual hizo darle la teta de aquella ama que a Gandalín su hijo criaba" (248). Este lazo, como indica Cacho Blecua, establece una relación de *apareamiento* entre ellos y en correspondencia con las leyes épicas. Esto los convierte en gemelos, aunque en el caso de Amadís y Gandalín la condición de gemelos no es perfecta, ya que sus destinos son diferentes y el segundo depende del primero (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico*, 46-49). Esta misma educación cortesana es el motivo o pretexto argumental que, de hecho, conduce y presenta a Ama-

[6] "Hunting, moreover, has included the young since ancient times, and children have learnt from it horsemanship, the management of weapons, knowledge of terrain, woodcraft and strategy –techniques which are very close to those of war. On these grounds hunting can be categorized as an educational institution [...]. A medieval hunt was much more than a headlong rush in pursuit of the uneatable. There was a skill in locating the beasts by means of their droppings, tracks and observed habits. Customs had to be followed about the seasons for hunting them and the weapons and dogs to be used. A system of horn-calls developed by which the hunters kept in touch with each other, and when the quarry was killed there were exact procedures for butchering the carcass and distributing the pieces" (Orme, *From Childhood*, 191, 193-194).

dís ante el rey Languines para, posteriormente, convertirse en caballero (Orme, *From Childhood*, 198). Este sentimiento fraternal se evidencia cuando el rey Languines y su corte pasan un tiempo en el castillo de Gandales. Amadís, Gandalín y otros niños están practicando el arco y uno de estos otros toma sin permiso el arco de Amadís mientras éste bebe agua. Gandalín intenta evitarlo, pero el otro niño es más grande y lo empuja. Gandalín pide ayuda a Amadís y éste defiende de inmediato a su hermano adoptivo. Cuando los adultos riñen a Amadís por su comportamiento violento, él responde: "Señor, más quiero que me vos hiráis que delante de mí sea ninguno osado de hazer mal a mi hermano" (259). Este suceso demuestra tanto los sentimientos y valores de Amadís en presencia de los visitantes reales, como la educación moral que ha recibido de su padre adoptivo. El protagonista se encuentra en un proceso de aprendizaje y Gandalín es un vehículo para exaltar los valores y sentimientos que, posteriormente y durante su vida futura, dirigirán los actos de caballería de Amadís. En el episodio se evidencian varios elementos morales: la valentía del héroe al enfrentarse a un niño mayor y más grande, su amor por Gandalín, el compromiso de ayudar a sus semejantes y la humildad de aceptar el castigo injusto antes de ver lastimado a su hermano. Esta actitud revela la bondad y la generosidad del héroe (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico*, 47), que lo erigen como un futuro caballero ideal, depositario de virtudes y valores que, más adelante en su vida, le servirán para enfrentar injusticias, para vencer gigantes y para defender desamparados.

El episodio muestra el espíritu de Amadís desde su niñez, así como el tipo de educación que Gandales le ha proporcionado. Más adelante y al igual que otros héroes caballerescos, Amadís habrá de marcharse de su hogar para continuar su formación en otro reino: la corte del rey Languines. Gandalín, por petición de Amadís, también partirá con él, conservando así la condición de gemelos que los une (270). En la corte, Amadís también conocerá a Oriana, la princesa que se convertirá definitivamente en su dama y la depositaria de su lealtad amorosa. La corte es, entonces, el lugar donde el joven comienza su aprendizaje sobre el amor (269).

Por otro lado, es también posible establecer significativos paralelismos entre la infancia de Amadís y la de su hijo Esplandián. En ambos casos, sus

padres han contraído un matrimonio secreto que provoca la concepción de los héroes (Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio*). Esplandián, como su padre, es igualmente abandonado al nacer y, así, ambos héroes viven una exposición heroica: Amadís a las aguas y Esplandián a la naturaleza salvaje del bosque.

La exposición heroica durante la infancia es altamente simbólica e influye en determinar el destino de los niños. Esplandián, como Amadís, es rescatado por quien llega a convertirse en su padre adoptivo y quien también le proporciona un hogar. De hecho, este segundo hogar es el espacio en el que el héroe pasará su infancia. Mientras que Amadís crece en el entorno cortés de un castillo, Esplandián crece en la atmósfera natural de un bosque, tras haber experimentado el contacto con una leona:

> Y [Oriana] llamó a Mabilia, y díxole que según los desmayos y lo que sentía, que no era otra cosa sino que quería parir, [...] y a la media noche plugo al muy alto Señor, remediador de todos, que fue parida de un fijo, muy apuesta criatura, quedando ella libre, el cual fue luego embuelto en muy ricos paños. [...], y pusiéronlo cabe su madre, y acordaron que luego fuesse levado donde lo criassen, assí como lo concertaran. Y assí se fizo, que la Donzella de Denamarcha se salió del palacio encuberitamente y [...] y su hermano Durín con ella, en sus palafrenes. Y Mabilia, en tanto, havía el niño puesto en su canasta, y ligado con una venda por encima; y colgándolo con una cuerda, lo baxó fasta lo poner en las manos de la Donzella; la cual lo tomó y fuese con él la vía de Miraflores, donde como su fijo propio della se havía de criar secretamente. Más a poco rato, dexando el derecho camino, tomaron un sendero que Durín sabía que por la floresta muy espessa de árboles guiava, y esto fizieron por ir más encubiertos, [...] assí llegaron a una fuente que en un llano descombrado de árboles estava. Pero luego ende havía un valle tan spesso y tan esquivo, que ninguna persona a mala vez en él podría entrar, según la braveza y spessura de la montaña, y allí criavan leones y otras fieras alimañas. [...]
>
> Y cuando la Doncella de Denamarcha y su hermano llegaron aquella fuente, ella traía gran sed del trabajo de la noche y del camino, y dixo a su hermano:
>
> –Descendamos, y tomad este niño, que quiero bever.
>
> Él tomó el niño, assí embuelto en sus ricos paños, y púsolo en un tronco de un árbol que aí stava; y queriendo descender a su hermana, oyeron unos

> grandes bramidos de león que en el espesso valle sonavan, [...]. Pero [...] acaeçió una estraña aventura, que aquella leona que criava sus hijos que ya oístes, y diera el bramido, continuava mucho venir cada día aquella fuente por tomar el rastro de los venados que en ella bevían. Y como allí llegó, anduvo alderredor rastreando a un cabo y a otro; y assí andando, oyó llorar el niño que en el tronco del árbol estava, y fue para él, y tomólo con su boca entre aquellos muy agudos dientes suyos por los paños, sin que en la carne le tocasse, que fue porque assí le plugo Dios.
>
> (1003-1006)

Cuando la leona se lleva a Esplandián, pronto es descubierto por el ermitaño Nasciano, quien lo rescata y hace que ésta lo alimente. Posteriormente el buen hombre alimenta al niño con la leche de una cabra, luego con la de una oveja y, finalmente, pide a su hermana, que también estaba criando a un hijo, Sargil, que sea nodriza de Esplandián (González, "La profecía"). Como Amadís y Gandalín, Esplandián y Sargil, por el hecho de haber compartido el ama de cría, permanecerán también unidos en un fuerte lazo de *apareamiento* y, con el tiempo, Sargil se convertirá en el escudero de Esplandián (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico*, 46). La leona y Esplandián también permanecen vinculados durante gran parte de su infancia (Cirlot, *A Dictionary*, 189-190).

Los sucesos sobrenaturales que señalan el destino de Esplandián enmarcan y definen la educación que recibe, orientándola hacia la primordial tarea religiosa que está reservada para él:

> La crianza del niño parece estar marcada por el signo de la divinidad, motivo reiterado en el texto. [...] En su sino está señalada la protección divina en la figura de un "hombre bueno" encargado de su crianza. [...] Esplandián se ha educado con un hombre casi santo del que los lugareños pensaban que se alimentaba del "celestial manjar".
>
> (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico*, 51-52)

Esplandián será un caballero dedicado al servicio de Dios y a la defensa de la Cristiandad (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico*, 52; Sales Dasí, "Las sergas" y "Visión literaria"; Acebrón Ruiz, "Del artificio", 22, 26). El con-

tacto con la leona y las palabras que Nasciano dirige al animal evidencian el carácter religioso de su infancia:

> [Nasciano] alçó la mano y santiguólo, y dixo a la leona: "Vete, bestia mala, y dexa la criatura de Dios, que la no fizo para tu govierno." [...] Y passando cabe la cueva donde la leona criava sus fijos, viola que les dava la teta, y díxole: "Yo te mando de la parte de Dios, en cuyo poder son todas las cosas, que quitando las tetas a tus fijos las des a este niño, y, como a ellos, lo guardes de todo mal".
>
> (1007)

Tras ser amamantado durante diez días por estos animales, Esplandián es llevado con sus primeros padres adoptivos para que lo críen: la hermana de Nasciano y su esposo. Sin embargo, cuando el niño empieza a hablar, Nasciano asume la completa responsabilidad de educar al héroe:

> [Nasciano] les rogava lo criassen en su casa fasta que hablar supiesse, y gelo traxessen para lo enseñar. [...] Esto assí fecho la ama lo levó con mucho plazer a su casa, con esperança que por él havía de ser bien librada no sólo ella, más todo su linaje, y con mucha diligencia lo criava como quien tenía su esperança en él. Y al tiempo qu'el hermitaño, mandó gelo traxeron muy fermoso y bien criado, que todos los que le veían folgavan mucho de lo ver.
>
> (1009-1010)

Es sugerente observar el contraste que se establece entre el lugar donde Amadís pasa su infancia y el entorno natural en que transcurren los primeros años de la vida de Esplandián: mientras que el primero crece en un castillo, el segundo es criado en la casa de unos campesinos en los límites de un bosque y luego en la cabaña de un ermitaño. Se trata de un motivo folclórico que cobra fuerza en los libros de caballerías: los héroes crecen con familias adoptivas de nivel social inferior al suyo (Raglan, *The Hero*, 179; Thompson, *Motif-Index*, N854.1, N856.1; Russinovich de Solé, "El elemento míticosimbólico", 135, 138; Gracia Alonso, *Las señales*, 187). El caso de Esplandián es significativo y contrasta fuertemente con el de su padre, ya que el niño se ve inmerso en un ambiente social y geográfico muy lejano de su legítimo

origen noble, mientras que Amadís permanece en el seno de una familia aristocrática. Abundan los casos literarios de este tipo de desplazamiento social cuando ocurre la adopción de un héroe. Baste recordar aquí los casos de Garfín y Roboán en el *Libro del cavallero Zifar* (85-86), quienes tras ser separados de sus padres, uno llevado por una leona y el otro extraviado en una ciudad, son rescatados por un burgués que los adopta en el seno de su familia (Cacho Blecua, "Los 'Castigos'"; Campos García Rojas, "La educación" y "Las señales y marcas"). Similar es el caso de Galaor, que es secuestrado por un gigante y luego también criado por un ermitaño (265-267). En el *Tristán de Leonís* de 1534, cuando Tristán e Iseo deben abandonar la Isla del Ploto, dejan ahí a sus dos hijos –un niño y una niña– a cargo de sus leales servidores (300-301). Y en *El espejo de príncipes y caballeros*, el Caballero del Febo es criado por Florión en la corte de Babilonia; aunque en este caso la educación del héroe ocurre en la corte de un sultán musulmán, sus mentores mantienen para el niño una educación cristiana (Ortúñez de Calahorra, I, 121-137).

El bosque es para Esplandián un entorno ajeno y alejado de su tierra natal; sin embargo, el ermitaño funge como padre adoptivo del héroe y también como su preceptor. Mientras que la hermana de Nasciano amamanta física y fisiológicamente al niño, el buen hombre lo alimenta simbólicamente con una educación prácticamente académica y religiosa. El hogar de Esplandián, de este modo, se traslada: va de una casa a otra casa y pasa de los límites del bosque al interior de éste. El niño-héroe ahí crecerá y ahí estará en contacto con los sucesos sobrenaturales que definirán su destino. Es importante subrayar que, aunque el niño crece lejos de la corte, su educación no carece de materias y conocimientos propios de aquel ambiente:

> Aviendo Esplandián cuatro años que naçiera, Nasciano el hermitaño embió por él que gelo truxessen, y él vino bien criado de su tiempo, y violo tan fermoso, que fue maravillado; y santiguándulo, lo llegó a sí, y el niño lo abraçava como si lo conoçiera. Entonçes hizo bolver el ama, y quedando allí un su fijo, que de la leche dél criara a Esplandián, y entrambos estos niños andavan trebejando cabe la hermita, de que el santo hombre era muy ledo, y dava gracias a Dios porque havía querido guardar tal criatura.
>
> (1080)

El simbolismo que tradicionalmente se asocia a un bosque queda ilustrado con los episodios de la infancia de Esplandián, ya que se trata de un lugar en el que pueden ocurrir acontecimientos mágicos y extraordinarios. Su simbolismo es doble: por un lado ofrece refugio para quienes desean apartarse de la vida en sociedad y, por otro, representa los impulsos naturales y sentimientos humanos más profundos que pueden llegar a crear un escenario hostil (Gracia Alonso, "El nacimiento", 438). En aquel ámbito natural, la enseñanza del eremita se combina con estos sucesos sobrenaturales, y es entonces cuando ocurre el segundo contacto de Esplandián con la leona que lo alimentó, tema que recuerda el motivo del león reverente y manso que reconoce el carácter santo, divino o superior de algún héroe:

> Pues assí acaeçió que, siendo Esplandián cansado de folgar, echóse a dormir debaxo de un árbol, y la leona que ya oístes, [...] vio el niño y fuese a él, y anduvo un poco alderredor oliéndolo y después echóse cabe él. Y el otro niño fue llorando al hombre bueno, diziendo cómo un can grande quería comer a Esplandián. El hombre bueno salió, y vio la leona, y fue allá, mas ella se vino a él, falagándolo, y tomó el niño en sus braços, que era ya despierto [...].
>
> (1081-1082)

La leona no ataca al niño, sino que se muestra sumisa ante él y así se evidencian los atributos especiales de Esplandián.[7] Las señales de docilidad del animal se presentan gradualmente, ya que, además de su mansedumbre, los niños creen que es un perro. Los perros son símbolo de lealtad y protección, son animales domésticos y dóciles en contacto directo con el hombre.[8] Sargil, sin embargo, por su juventud, piensa que la leona es un perro

[7] "La mansedumbre del animal –que acostumbra a significar aceptación de superioridad– adquiere el valor de un reconocimiento de nobleza y es prueba evidente de un destino ejemplar; a veces incluso, la bestia amamanta al recién nacido enriqueciendo aún más su significado. Sea como fuere, cuando es la presencia del niño la que provoca el amansamiento, el hecho adquiere el valor de una exposición y se carga de sentido iniciático" (Gracia Alonso, *Las señales*, 143).

[8] "In Christian symbolism, the dog has another sense, deriving from the function of the

muy grande y peligroso; luego, Esplandián también la confunde con un perro y la observa, pero sin miedo:

> "Padre, fermoso can es éste; ¿es nuestro?" "No", dixo el hombre bueno "sino de Dios, cuyas son todas las cosas." "Mucho querría, padre, que fuesse nuestro." El hermitaño huvo plazer, y díxole: "Fijo, ¿queréisle dar de comer?" "Sí" dixo él. [...] Y sabed que de allí adelante siempre la leona venía cada día, y aguardávalo en tanto que fuera de la ermita estava.
>
> (1082)

La leona se muestra completamente mansa y se convierte en la compañera y protectora de Esplandián durante sus juegos y sus andanzas de cacería.[9]

En tanto que la educación de Esplandián se torna más profunda y quizá más erudita, la narración nos proporciona más detalles sobre su infancia y, al mismo tiempo, su vida ocurre y se desarrolla cada vez más hacia el interior del bosque. La formación que Nasciano da al niño, no sólo atiende a la instrucción religiosa cristiana, sino que, igualmente, lo acerca a las actividades tradicionales y esperadas de un futuro caballero: la caza y el arco, por ejemplo.

> Y de que más creçido fue, diole el hermitaño un arco a su medida, y otro a su collaço, y con aquéllos después de haver leído tirava, y la leona iva con ellos, que si ferían algún ciervo, ella jelo tomava, y algunas vezes venían allí algunos ballesteros amigos del hermitaño [...], y de estonces aprendió Splandián a caçar. Assí passava su tiempo debaxo de la doctrina de aquel santo hombre.
>
> (1082)

sheep-dog: that of guarding and guiding the flocks, which at times becomes an allegory of the priest" (Cirlot, *A Dictionary*, 84).

[9] Este episodio muestra algunos elementos de la tradición del Otro Mundo, recordando los episodios en los que un personaje cae en un sueño profundo que precede a un suceso sobrenatural. Algunas veces, el acto de dormir es la puerta a un sueño visionario o a un viaje al Otro Mundo (Patch, *El otro mundo*, 91-92, 203; Joset, "Sueños y visiones", 55-56).

"Después de haver leído" (1082), Nasciano practica con Esplandián y Sargil el tiro con arco. La mención de esta actividad, en casi un horario programado, podría estar aludiendo a la lectura de la Biblia, pero igualmente esta preocupación educativa podría incluir otro tipo de libros, religiosos o no, que completaran la educación de Esplandián. De hecho, mucho más adelante en la historia, durante las aventuras caballerescas de Esplandián, se nos advierte que el héroe incluso aprendió alemán (Rodríguez de Montalvo, *Las sergas*, 449):

> [Esplandián] fue criado de aquel santo hombre Nasciano, [...] y en su poder lo tuvo hasta la edad de siete ó ocho años, [...] que en aqueste medio tiempo fué por él doctrinado y enseñado con tantas y tan dulces palabras, que aquel que con aquella afición las obraba las decia, y así le quedaron en la memoria escritas en sus entrañas, que nunca, por saña ni por ira que le viniese, las pudo en olvido poner. Las cuales recordadas, sobre ser muy fuerte y muy bravo de corazón en las cosas en que le convenía serlo, le hicieron humilde, católico y muy piadoso, más que a otro alguno de su tiempo.
>
> (Rodríguez de Montalvo, *Las sergas*, 406)

Como se puede observar, Nasciano busca hacer una labor educativa completa. Esplandián no es sólo un joven que conoce y practica la cacería, la cetrería y el tiro con arco; conoce lenguas extranjeras y, lo más importante, tiene una formación moral y religiosa sólida, que será su guía y camino para el resto de su vida y su andar caballeresco. Está entonces listo para continuar o comenzar su adiestramiento en el uso de las armas y ser armado caballero. Es esta misma práctica del arco la que lo lleva a reunirse con su verdadero linaje. Esplandián deja su hogar de adopción cuando se une a la corte del rey Lisuarte.

Hasta ese momento, el héroe había vivido en un lugar dotado de características especiales y simbólicas: el bosque, que propicia el desarrollo de ciertas destrezas e, incluso, un aprendizaje libresco.[10] Pero las habilidades de

---

[10] Para los aspectos teóricos y simbólicos del elemento bosque en la geografía y la literatura medievales, véase Le Goff, *La civilisation*, 170-171; Butterworth, *The Tree at the Navel*, 9; Appleton, *The Experience*, 104; Campos García Rojas, "Centros geográficos", "Geography", 50-55 y *Geografía y desarrollo.*

caballería y la educación cortés recibirán verdadera continuidad en la corte de Lisuarte. Así, el encuentro del rey y Esplandián ocurre cuando el rey entra en el bosque:

> Por dar descanso el rey Lisuarte a su persona y plazer a sus cavalleros, acordó de se ir a caça a la floresta y llevar consigo a la Reina y sus fijas, y a todas sus dueñas y donzellas, y mandó que las tiendas le assentassen a la Fuente de las Siete Hayas, que era lugar muy sabroso. Y sabed que ésta era la floresta donde el hermitaño Nasciano morava, donde criava y tenía consigo a Esplandián. Pues allí llegado el Rey y la Reina con su compaña, quedando la Reina en las tiendas, el Rey se metió con sus caçadores a lo más espesso del monte, y como la tierra guardada era, fizieron gran caça.
>
> (1103)

La escena de cacería es un momento propicio para el encuentro con personas o sucesos maravillosos. En los libros de caballerías, es frecuente encontrar episodios en que un rey, o un caballero, se introduce en un bosque y ahí experimenta un acontecimiento extraordinario. En otros casos, se da un encuentro con alguien o algo que afecta profundamente a la vida del cazador.[11] Recordemos aquí, por ejemplo, la historia de San Eustaquio, en *El cavallero Plácidas*, que, mientras caza en el bosque, se encuentra con un venado que, milagrosamente, ostenta entre sus astas la imagen de un crucifijo y, así, ocurre su posterior conversión al cristianismo y el inicio de su vida de santo (Thiébaux, *The Stag*, 59-66; Walker, *El cavallero Plácidas*, 5-9). El rey Lisuarte, repitiendo este motivo tradicional, se encuentra con su nieto en el entorno mágico que ofrece aquella naturaleza:

> Y assí acaesció que estando el Rey en su armada, vio salir un ciervo muy cansado, y pensándolo matar, corrió tras él en su cavallo fasta entrar en el

[11] En cuanto a los aspectos generales de la caza y la cetrería en la literatura hispánica, véase Thiébaux, "An Unpublished" y *The Stag*, Rogers, *The Perilous Hunt* y Fradejas Rueda, *Bibliotheca cynegetica hispanica*. Para el tema de un caballero o rey que se pierde en el bosque mientras caza, en ejemplos de la lírica y de los libros de caballerías, véase Campos García Rojas, "El rey o caballero perdido".

valle; y allí acaesció una cosa estraña, que vio descendir por la cuesta de la otra parte un donzel de fasta cinco o seis años, el más fermoso que él nunca vio, y traía una leona en una traílla; y como vio el ciervo, echógela dando bozes que le tomasse. La leona fue cuanto más pudo, y alcançándolo, derribólo en el suelo y començó a beverle la sangre. Y llegó el donzel muy alegre, y luego otro moço poco mayor que venía tras él, y llegaron al ciervo faziendo gran alegría, y sacando sus cuchillos, cortaron por donde la leona comiese. El Rey estovo entre las matas maravillado de aquello que veía, [...].

(1103-1104)

La escena que el rey observa recuerda a las visiones del Otro Mundo y la temática cinegética se combina y enriquece con un nuevo elemento geográfico: el valle. Los valles poseen un rico significado folclórico y frecuentemente aparecen en las descripciones literarias de sueños, viajes y visiones ultraterrenas.[12] Esta escena de caza es reflejo de la que ocurriera en la *pre-historia* del héroe, cuando se encuentran el rey Perión de Gaula y el rey Garínter, su abuelo y su bisabuelo, respectivamente.[13] No obstante y aun-

[12] Para los aspectos teóricos y simbólicos de los valles en la literatura y la geografía de la Edad Media, véase Patch, *El otro mundo*, 129, 137, 191, 324; Wright, *The Geographical Lore*, 71, 60; Piehler, *The Visionary Landscape*; Raynaud, "Le rélations de l'homme", y Campos García Rojas, "Centros geográficos", "Geography", 39-44 y *Geografía y desarrollo*.

[13] Entiendo por *pre-historia* todos aquellos acontecimientos significativos que ocurren previamente a la concepción del héroe. Son sucesos que enmarcan los orígenes de su gestación y que constituyen los antecedentes de su nacimiento e influyen en determinar su destino. Para más sobre esta materia, véase Campos García Rojas, "Geography", 84-98, "Pre-history" y el capítulo 2 de *Geografía y desarrollo*.

"Pues este dicho rey Garínter, [...] por dar descanso a su ánimo algunas vezes a monte y a caça iva. Entre las cuales, saliendo un día [...], seyendo desviado de las armadas y de los caçadores, andando por la floresta sus oras rezando, vio a su siniestra una brava batalla de un solo cavallero que con dos se combatía; él conosció a los dos cavalleros que sus vassallos eran, que por ser muy sobervios y de malas maneras, y muy emparentados, muchos enojos dellos avía recebido. Más aquel que con ellos se combatía no lo pudo conoscer, [...] en fin [...] por mano de aquél los dos fueron vencidos y muertos. Esto fecho, el cavallero se vino contra el Rey [...]. El cavallero, quitando el escudo y yelmo y dándolo a su escudero, le fue a abraçar, diziendo ser él el rey Perión de Gaula [...]. Mucho fueron alegres estos dos Reyes en se aver assí juntado, y hablando en muchas cosas fueron a la parte donde los caçadores eran para se

que el episodio revela las habilidades caballerescas del niño-héroe, éste no conduce a ningún encuentro de tipo sexual, como tradicionalmente se espera en relación con la caza (Devoto, "El mal cazador", 485-488). El rey Lisuarte representa, para Esplandián, el acceso a la vida de la corte y su primer contacto con la caballería:

> The hero's participation in the chase may elicit a sense of his identity; it may define and alter his life. Whether he sees the quarry slain or becomes himself a victim of the enterprise, it is the chase that confers meaning upon his actions.
>
> (Thiébaux, *The Stag*, 19)

La ermita donde Esplandián vive con Nasciano se encuentra en las profundidades del bosque y Lisuarte llega hasta ahí sólo con la guía del niño:

> Y el donzel quísose ir, mas el Rey le preguntó a qué parte era la casa del hermitaño. "Acá suso" dixo él "es la casa en que moramos." Y mostrándole un sendero pequeño no muy follado, le dixo: "Por allí iréis alla, [...]." El Rey tornó a su cavallo, y cavalgando en él se fue por el sendero, y no anduvo mucho que vio la hermita metida entre unas hayas y çarçales muy espessos. [...]; y apeóse del cavallo, y atándolo debaxo de un portal, entró en la casa y vio un hombre fincado de inojos rezando por un libro, vestido de paños de orden y la cabeça toda blanca, y fizo su oración.
>
> (1104-1105)

acoger a la villa, pero antes les sobrevino un ciervo, que de las armadas muy cansado se colara, tras el cual los Reyes ambos al más correr de sus cavallos fueron pensándolo matar, mas de otra manera les acaeçió, que saliendo de unas espessas matas un león delante dellos, el ciervo alcançó y mató, y aviéndole abierto con sus muy fuertes uñas, bravo y mal continente contra los Reyes se mostrava. [...] Y tomando [Perión] sus armas descendió del cavallo, que adelante espantado del fuerte león ir no quería, poniendo su escudo delante, la espada en la mano, al león se fue, que las grandes bozes que el rey Garínter le dava no le pudieron estorvar. El león, assí mesmo, dexando la presa contra él se vino, y juntándose ambos teniéndole el león debaxo en punto de le matar, no perdiendo el Rey su gran esfuerço, heriéndole con su espada por el vientre lo hizo caer muerto ante sí [...]" (227-229).

La descripción de la casa del ermitaño y del paisaje que la rodea contiene elementos que la convierten en un lugar extraordinario. El camino apenas visible, que conduce hasta allá, así como la abundancia de arbustos y de árboles que ahí crecen, crean el escenario escatológico para el encuentro con Nasciano. Este lugar parece, por un lado, un escenario siniestro e infernal propio del Otro Mundo; pero, por otro lado, se puede considerar como una alegoría de la aproximación al cristianismo. El follaje abundante y la profundidad del entorno salvaje podrían simbolizar la fe y la pureza de sentimientos en un alma cristiana, mientras que el sendero tortuoso y casi invisible que conduce hasta el lugar constituiría el difícil camino para abandonar las vanidades del mundo y acercarse, así, a Dios. El eremita, entonces, representaría la práctica de esa vida santa y ascética, así como el vínculo entre la divinidad y sus criaturas.[14] Es un entorno ideal en el que Esplandián tiene su hogar adoptivo y en el que crece recibiendo la educación del hombre santo, gracias a quien llegará a ser un fiel cristiano y un caballero compasivo (Rodríguez de Montalvo, *Las sergas*, 406).[15]

Aunque Esplandián ha crecido en un bosque, su educación no descuida el aprendizaje de las leyes cortesanas respecto a la cacería. Cuando Nasciano, Sargil y Esplandián visitan el campamento del rey Lisuarte y su corte, se le pide al niño que distribuya la caza entre la gente allí presente. Se trata de una prueba cortés que el niño debe pasar y que revela su refinada educación (Orme, *From Childhood*, 194):

---

[14] "L'ermite remplit d'abord auprès des chevaliers errants une fonction hospitalière. Il accueille sous son humble toit ces serviteurs de 'Sainte Eglise' lorsqu'ils sont égarés, fatigués ou blessés. Il leur offre une cellule ou coin de sa cabane, un lit de planches ou de feuilles sèches. [...] Ainsi nos romanciers s'attachent-ils à nous monter dans le prêtre, en même temps que le ministre inflexible de la loi morale, le répresentant de la Bonté de Dieu, de ce Père céleste qui, par delà les fragilités et les souillures de l'homme, admire en sa noble créature le reflet de sa propre splendor" (Sage, *Le "bon prête"*, 16-17, 20).

[15] Para la materia de los ermitaños en la literatura medieval y renacentista, así como de sus vínculos con la figura del hombre salvaje, véase los trabajos de Kennedy, "The Hermit's Role", Deyermond, "El hombre salvaje", Pastor Cuevas, "Tipología del ermitaño", López-Ríos Moreno, "Los 'desafíos'" y *Salvajes y razas*, Río Nogueras, "Figuras al margen" y Campos García Rojas, "La infanta Melia".

> "Señor, tomad vos el ciervo para vos y para vuestros compañeros." Y fuese a la Reina, que con su amo Nasciano fablava, y fincando los inojos, le besó las manos y diole los corços. Y miró a su diestro, y paresciόle que después de la Reina no avía ninguna más digna de ser honrada, según su presencia, que Oriana su madre, que no lo conoscía. Y llegó a ella, fincadas las rodillas, y diole las perdizes y conejos [...].
>
> (1112)

La escena que precede a la visita al campamento tiene tintes de *locus amoenus* y es, además, enriquecido con los elementos cinegéticos. El futuro compromiso cristiano de Esplandián está anunciado por aquel lugar ameno: "Esplandián [...] es un elemento de paz. Él no provoca ningún incidente agresivo; al contrario; lo soluciona" (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico*, 117). Se trata del momento del festín, de la asignación y distribución de los animales cazados, en el que quedan evidentes las diferentes jerarquías y normas sociales del grupo de cazadores:

> Así como oídes passaron aquel día folgando por aquel prado, que era lleno de flores y de yerva muy fresca y verde. Otro día vinieron todos a la tienda del Rey, y allí oyeron missa; y luego el Rey los tomó a todos consigo y fuese a la tienda de la Reina, que assentada estava cabe una fuente en un prado muy fresco para el tiempo, que era en el mes de mayo, y tenía las alas alçadas, así que todas las dueñas y infantas y otras donzellas de gran guisa se parescían cómo eran en sus estrados.
>
> (1110)

> Having quested, the huntsmen would join the gathering (assemblée) of the entire company at a designated place in the forest where the lord of the chase would be waiting to hear the formal reports (rapports) of his officials [...]. The gathering was a time of banqueting and fellowship. While manuals of the older form do not even mention the gathering, later books emphasize its festal quality and turn the landscape of the occasion into a *locus amoenus* with birdsong, rejoicing nature, sun's rays, a fresh stream of running water to cool the wines, and agreeable spacing of the trees, and a leafy oak under which the king might sit.
>
> (Thiébaux, *The Stag*, 31-32)

Es también en este momento cuando Oriana reconoce secretamente a su hijo Esplandián, abandonado años atrás, y cuando ocurre también la incorporación del niño a su lugar de origen. Una vez que el niño supera la prueba y que se ha ganado el aprecio del rey y de los cortesanos, Lisuarte pide a Nasciano que permita que Esplandián vaya con ellos a la corte y ahí se haga caballero. El ermitaño, entonces, refiere al rey toda la historia del niño y, de este modo, cumple la profecía de la carta de Urganda (1108, 1113). Estos detalles ayudan también a Oriana, la madre de Esplandián, a reconocerlo como su hijo perdido. Aunque todavía es un niño, Esplandián es llevado a la corte del rey Lisuarte, donde recibe una segunda educación. Ésta es la primera salida de su hogar, para trasladarse a un lugar extraño y lejano de la protección que le ofrecía el bosque. Es una paradoja, ya que el héroe parece pasar de un lugar del mundo exterior –típicamente considerado como salvaje e incluso hostil– a la corte. Es, de hecho, un movimiento desde el interior (bosque-hogar) hacia el exterior (corte), ya que el bosque siempre ha sido familiar y lugar de refugio para Esplandián. Ahora entrará en una nueva vida, con su familia legítima y su linaje real. El vínculo de afecto entre Esplandián y Nasciano es fuerte, pero, como el eremita reconoce, los deberes religiosos del niño-héroe acabarán por separarlos:

> [Nasciano] veyendo que más para aquello que para la vida que él les dava los avía Dios fecho, ahunque gran soledad en sí sentiesse, gelos otorgó, mas con gran dolor que en su coraçón quedava, porque amava mucho a Esplandián. [...] y tomando a Esplandián consigo, abraçándolo llorando le dixo: "Criatura de Dios, que por Él me fuiste dado a criar, Él te guarde y defienda y te faga hombre bueno al su santo servicio." Y besándolo, le echó la bendición y lo entregó al Rey; y despedido dél y de la Reina y de todos, tomando consigo la leona y los arqueros, se tornó a su hermita, [...].
>
> (1113, 1115)

Este pasaje demuestra que los sentimientos de Nasciano como padre adoptivo son profundos, pero que es consciente del destino heroico del niño. Es posible ver no sólo a un preceptor que se aleja de su pupilo, sino también a un padre que deja que su hijo se marche. Los fuertes lazos de su relación de-

jan una profunda huella en el espíritu de Esplandián y, con el tiempo, le ayudarán a determinar –junto con sus orígenes, marcas de nacimiento y señales– el curso de su vida heroica.

Con este análisis, es posible confirmar el papel significativo de la educación del héroe en los libros de caballerías, en específico en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián.* La formación que reciben los futuros caballeros constituye una de las experiencias más significativas que influyen en su carácter y que está determinada por los valores, los ideales y las preocupaciones de la sociedad en que viven. En consecuencia, el proceso de aprendizaje de un héroe redundará en beneficios concretos que son recibidos por él mismo y, con el tiempo, por su comunidad. Además, en el *Amadís de Gaula*, es posible observar que la educación de Esplandián es mucho más amplia y rica que la de su padre. Al niño se le prepara mejor, no sólo para sus futuros hechos de caballería, sino para el compromiso que contraerá al ser él quien lideré la defensa de la Cristiandad contra los infieles y paganos. En Esplandián, ya se manifiestan otros y nuevos valores que determinan su actuación y que, de cierta forma, se oponen a los que rigieron a su padre Amadís (Gili Gaya, "Crítica de la caballería").

En definitiva, los héroes de estos libros de caballerías cumplen las características tradicionales del género en lo que se refiere a la educación del héroe. Todos ellos aprenden los procederes cortesanos, el uso de las armas e, incluso, de humanidades y artes. Sin embargo, las singularidades de su educación definen sus diferentes objetivos y las expectativas de su papel en la sociedad: obtener y gobernar un reino, ser un leal amador o defender su religión. En conclusión, la educación del caballero constituye el primer y más valioso punto de partida de su vida en sociedad y de su desarrollo heroico, y es fuertemente influida por el simbolismo tradicional que poseen los espacios geográficos donde ésta ocurre. La educación y su entorno determinan, pues, el impacto que recibe de ésta el héroe y que a la postre influirá también al resultado de sus aventuras y esfuerzos.

BIBLIOGRAFÍA

ACEBRÓN RUIZ, JULIÁN, "Del artificio narrativo a la digresión sermonaria: dos singulares lances en los libros V y VI de *Amadís*", *Scriptura*, 11, 1996, 7-30.

APPLETON, JAY, *The Experience of Landscape*, London: John Wiley & Sons, 1975.

BOLGAR, R. R., *The Classsical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge: University Press, 1954.

BUTTERWORTH, E. A. S., *The Tree at the Navel of the Earth*, Berlin: Walter de Gruyter, 1970.

*El cavallero Pláçidas (MS Esc. h-I-13)*, ed. de Roger M. Walker, Exeter: University of Exeter, 1982.

CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid-Zaragoza: Cupsa-Universidad de Zaragoza, 1979.

——,"Los 'Castigos' y la educación de Garfín y Roboán en el *Libro del Cavallero Zifar*", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *"Nunca fue pena mayor": estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 117-135.

CAMPBELL, JOSEPH, *The Hero with a Thousand Faces*, London: Fontana Press-Harper Collins, 1993.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL, "Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en el *Amadís de Gaula*", *Voz y Letra: revista de literatura*, 11:2, 2000, 3-20.

——,"Geography and the Hero's Development in Three Medieval Castilian Romances", tesis doctoral, London: Queen Mary and Westfield College, University of London, 2000.

——,"La infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*", en Andrew M. Beresford y Alan Deyermond (eds.), *Proceedings of de IXth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, London: Queen Mary & Westfield College, 2000, 135-144.

——,"Educación del héroe en *El libro del cavallero Zifar*", *Tirant lo Blanc, Boletín*, 3, 2000 (véase en http://parnaseo.uv.es/Tirant).

——,"Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del cavallero Zifar*: Garfín y Roboán", *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 78, 2001, 17-25.

——,"El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folclórico en narrativa y lírica", en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra Minima Oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001, 361-374.

——, "Pre-history and Origins of the Hero in *El libro del cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*", *Medievalia* (Universidad Nacional Autónoma de México), en prensa.

——, *Geografía y desarrollo del héroe en "Tristán de Leonís" y "Tristán el Joven"*, Alacant: Universitat de Alacant, en prensa.

CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, trad. de J. W. Sage, London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

COSMAN, MADELEINE PELNER, *The Education of the Hero in Arthurian Romance*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965.

CURTIUS RUFUS, QUINTUS, *History of Alexander* [*Historiae Alexandri*], t. I, trad. de John C. Rolfe, London: William Heinemann, 1956.

DEVOTO, DANIEL, "El mal cazador", en *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, t. I, Madrid: Gredos, 1960, 481-491.

DEYERMOND, ALAN, "El hombre salvaje en la ficción sentimental", en sus *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 9-42.

DUCE GARCÍA, JESÚS, "Fantasías y patrañas en los libros de caballerías", en Carmen Parrilla (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidade da Coruña, 18-22 de setembro de 2001)*, A Coruña: Universidad de A Coruña, en prensa.

FRADEJAS RUEDA, JOSÉ MANUEL, *Bibliotheca cynegetica hispanica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano-portugueses anteriores a 1799*, London: Grant & Cutler, 1991.

GILI GAYA, SAMUEL, "Las *Sergas de Esplandián* como crítica de la caballería bretona", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 23, 1947, 103-111.

GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO, "La profecía general sobre Esplandián en el *Amadís de Gaula*", en *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, Mar de la Plata: Universidad Nacional de Mar de la Plata-Asociación Argentina de Hispanistas, 1995, 334-337.

GRACIA ALONSO, MARÍA PALOMA, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991.

——, "El nacimiento de Esplandián y el folclore", en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV-Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, t. I, 437-444.

JOSET, JACQUES, "Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones", *Atalaya: Revüe Française d'Études Médiévales Hispaniques*, 6, 1995, 51-70.

KENNEDY, ANGUS J., "The Hermit's Role in French Arthurian Romance (c. 1170-1530)", *Romania*, 95, 1974, 54-83.

LE GOFF, JACQUES, *La Civilisation de l'occident médiéval*, Paris: Arthaud, 1967.

*Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 1995.

*El libro del Cauallero Zifar ('El Libro del Cauallero de Dios'): Edited from the Three Extant Versions*, ed. de Charles Philip Wagner, Ann Arbor: University of Michigan, 1929.

LÓPEZ-RÍOS MORENO, SANTIAGO, "Los 'desafíos' del caballero salvaje: notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 1995, 145-159.

——, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, "Tópicos espaciales en los libros de caballerías", *Revista de Filología Románica*, 8, 1991, 279-292.

ORME, NICHOLAS, *From Childhood to Chivalry: The Education of the English Kings and Aristocracy 1066-1530*, London: Methuen, 1984.

ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, DIEGO, *Espejo de príncipes y cavalleros [El cavallero del Febo]*, 6 vols., ed. de Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa Calpe, 1975.

PASTOR CUEVAS, MARÍA CARMEN, "Tipología del ermitaño: ficcionalización y función en los libros de caballerías hispánicos (*Zifar*, *Amadís* y *Tirante el Blanco*)", en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Literatura Medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, t. IV, 35-39.

PATCH, HOWARD ROLLIN, *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. de Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PIEHLER, PAUL, *The Visionary Landscape: A Study in Medieval Allegory*, London: Edward Arnold, 1971.

PLUTARCO, "Alexander", en *Plutarch's Lives*, trad. de Bernadotte Perrin, London: William Heinemann, 1971, t. VII, 223-439.

RAGLAN, FITZROY JAMES HENRY SOMERSET, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London: Methuen, 1936.

RAYNAUD, CHRISTIANE, "Les rélations de l'homme et du jardin au XV[e] siècle dans les livres religieux, derniers échos du langage iconographique médiéval", en *Vergers et jardins dans l'universe médiéval*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1990, 289-311.

RÍO NOGUERAS, ALBERTO DEL, "Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina", en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *El humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, 147-161.

Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1988-1991.

——, *El ramo que de los cuatro libros de Amadís de Gaula sale, llamado "Las sergas de Esplandián, hijo del excelente rey Amadís de Gaula"*, ed. de Pascual de Gayangos en *Libros de caballerías*, Madrid: M. Rivadeneira, 1857, 403-561.

Rogers, Edith Randam, *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1980.

Ruiz de Conde, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de cavallerías (Zifar, Tirant, Amadís de Gaula, Palmerín de Inglaterra)*, Madrid: Aguilar, 1948.

Russinovich de Solé, Yolanda, "El elemento mítico-simbólico en el *Amadís de Gaula*: interpretación de un significado", *Thesaurus*, 29, 1974, 129-168.

Sage, Pierre, *Le "bon prête" dans la littérature française: d' "Amadís de Gaule" au "Génie du Christianisme"*, Genève: Librairie Droz, 1951.

Sales Dasí, Emilio José, "*Las sergas de Esplandián*: ¿una ficción 'ejemplar'?", en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV: Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Valencia: Universitat de València, 1992, 83-92.

——,"'Visión' literaria y sueño nacional en *Las sergas de Esplandián*", en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. IV, 273-288.

Thiébaux, Marcelle, "An Unpublished Allegory of the Hunt of Love: *Li dis dou cerf amoreus*", *Studies in Philology*, 62, 1965, 531-545.

——, *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1974.

Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Copenhaguen-Bloomington: Rosenkilde and Bagger-Indiana University Press, 1955-1958.

*Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Vries, Ad de, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam: North-Holland, 1976.

Wright, John Kirtland, *The Geographical Lore of the Time of the Crusades: A Study in the History of Medieval Science and Tradition in Western Europe*, New York: Dover, 1965 [1ª ed., 1925].

# Viviana,
# amante de Merlín o la Dama del Lago, madre adoptiva de Lanzarote

Rosalba Lendo
Universidad Nacional Autónoma de México

Viviana, la Dama del Lago, es una de las figuras feéricas más importantes de la literatura artúrica, pero también uno de los personajes más complejos y enigmáticos. Es mencionada por primera vez en el *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, donde se hace alusión al anillo mágico que le había dado a Lanzarote para protegerlo de cualquier encantamiento. La dama es presentada como hada y madre adoptiva del caballero:

> Cele dame une fee estoit
> qui l'anel doné li avoit
> et si le norri an s'anfance[1]
> (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette,* vv. 2357-2359)

Pero es en el *Lancelot en prose* donde tendrá un papel importante, sobre todo en la primera parte. Aquí se explica también el origen de sus poderes mágicos, en un relato retrospectivo que evoca el pasado de la Dama del Lago y narra cómo conoció Merlín a la joven, cuyo nombre era Viviana, de la que se enamoró y a quien reveló sus secretos con el fin de ser correspondido. Sin

[1] La dama que le había dado el anillo [a Lanzarote] y lo había criado durante su infancia era un hada (la traducción es mía). Las citas del *Chevalier de la Charrette* remiten a la edición de Alfred Foulet y Karl D. Uitti.

embargo, el miedo de perder su virginidad, ante el acoso constante del mago, la obligó un día a deshacerse de él encerrándolo para siempre en una "*cave dedens la perilleuse forest Darnantes*" (*Lancelot en prose*, t. VII, cap. VIa). Es pues en este pasaje donde aparece por primera vez la identificación entre Viviana y la Dama del Lago, cuyo papel se destaca en el *Lancelot en prose* no sólo como encargada de la educación de Lanzarote y como hada benefactora y protectora de la caballería artúrica, sino también como una gran defensora del ideal caballeresco y cortés. Tras la muerte del rey Ban, padre del pequeño Lanzarote, la dama se lleva al recién nacido a un palacio maravilloso en las profundidades de un lago, donde se encargará de educarlo. Un tutor le enseña todo lo relacionado con la práctica de las armas, pero es ella quien se ocupa de la educación moral del niño y luego del adolescente, quien aprenderá los deberes del caballero, así como las exigencias del amor cortés. Es esto lo que le permitirá más tarde convertirse en el mejor del mundo. A los dieciocho años lo lleva a la corte de Arturo para que sea armado caballero. Después interviene en varias ocasiones para defender a Lanzarote y a otros compañeros de la Mesa Redonda. Es ella también quien lo ayuda a conquistar a Ginebra y se vuelve protectora de la adúltera pareja.

El relato retrospectivo del *Lancelot en prose* será desarrollado en dos novelas posteriores, la *Suite-Vulgate*, incorporada al ciclo de la *Vulgate* y la *Suite du Merlin*, perteneciente al ciclo *Post-Vulgate*. La aventura amorosa de Merlín y Viviana marcará un cambio decisivo en la imagen de los dos personajes. La Dama del Lago, tal como es descrita en el *Lancelot en prose*, tiene muy poco que ver con la Viviana que aparece en estas dos novelas posteriores. Y es sobre todo en la *Suite du Merlin* donde, como consecuencia de su identificación con la Dama del Lago, Viviana se vuelve un personaje complejo que reúne al mismo tiempo los rasgos de la cruel amiga de Merlín y los de la bondadosa futura madre adoptiva de Lanzarote. El objeto del presente estudio es analizar la evolución de esta figura a través de las tres novelas mencionadas; evolución cuyo resultado fue la adquisición de las características contradictorias que observamos en la *Suite du Merlin*.

En el relato retrospectivo del *Lancelot en prose* los poderes de la Dama del

Lago son presentados como un conocimiento transmitido por Merlín, quien se vuelve fundador de todo lo relacionado con la magia:

> la damoisele qui Lanselot emporta el lac estoit une fee. A chelui tans estoient apelees fees toutes icheles qui savoient d'enchantement et moult en estoit a chelui tans en la Grant Bertaigne plus qu'en autres terres [...] Et tout fu establi au tans Merlin le prophete as Englois qui sot toute la sapience qui des dyables puet deschendre.[2]
>
> (*Lancelot en prose*, t. VII, cap. VIa, § 1)

Así, a partir de este momento, muchos de los encantamientos mencionados en las novelas artúricas se le atribuirán a Merlín o a una de sus dos discípulas, Morgana y Viviana, representantes, la primera del aspecto negativo de la magia y la segunda del positivo. Como podemos ver, el término de hada no se aplica aquí a un ser sobrenatural, sino a una doncella instruida en el arte de los encantamientos. Los poderes mágicos de Merlín son claramente definidos como una práctica de origen diabólico; lo cual afecta al personaje, pues lo sitúa inevitablemente del lado del demonio, de donde proviene. El autor insiste en este aspecto y, consecuencia también de su naturaleza diabólica, Merlín es presentado como un ser desleal y lujurioso:

> Il fu de la nature de son peire dechevans et desloiaus et sot quanques cuers pooit savoir de toute perverse science.[3]
>
> (*Lancelot en prose*, t. VII, cap. VIa, § 7)

> Merlins fu engendrés en feme par dyable et de diable mismes [...] Et chele maniere de deables converse moult el siecle [...] il sont caut et luxuriex. Et trovons escrit que quant il furent fait angle si bel et si plaisant que il se delitoient a regarder l'un l'autre jusques a l'escaufement de luxure. Et quant

[2] la doncella que se llevó a Lanzarote al lago era un hada. En aquel tiempo se les llamaba hadas a todas las que sabían de encantamientos, y había más en Gran Bretaña que en otras tierras [...] Y todo esto fue establecido en la época de Merlín, el profeta de los ingleses, quien conocía la ciencia de los demonios.

[3] Fue desleal como su padre y conoció todo lo que se puede llegar a saber de la perversa ciencia.

> il furent keü avoec lor catif maistre, il retindrent la luxure en terre que il avoient es haus sieges commenchiés.[4]
>
> (*Lancelot en prose,* t. VII, cap. VIa, § 2)

Tenemos pues aquí una imagen totalmente opuesta a la del profeta del Grial, concebida por Robert de Boron en su *Merlin*; y esto a pesar de que dicho texto será integrado al ciclo al que pertenece el *Lancelot en prose.* La visión negativa que la novela ofrece del mago se explica por el hecho de que la función de este pasaje era fundamentalmente introducir a la Dama del Lago y explicar el origen de sus poderes. El autor deseaba ante todo dar una buena imagen del hada protectora no sólo de Lanzarote sino de toda la caballería artúrica, y no dudó en degradar la del sabio profeta,[5] quien por otra parte no figuraba en la novela. No es ella entonces la que está directamente vinculada a la ciencia del demonio, pues ésta procede del hijo del diablo, de quien fue discípula y a quien tuvo que encerrar por considerarlo peligroso. Merlín, como representante de los poderes diabólicos tenía que ser encerrado por su propia alumna, quien después se serviría de lo aprendido para hacer el bien.

La Dama del Lago se vuelve el hada madrina de Lanzarote, y aunque es verdad que se lo quita a su madre para llevárselo al lago, también es cierto que lo hace en un momento crítico, cuando el niño acaba de perder a su padre y con él su reino. Su gesto es pues de una gran nobleza, y a partir de entonces se dedicará por completo al niño con un amor de verdadera madre;[6]

[4] Merlín fue engendrado en una mujer por el mismo diablo [...] Esta clase de demonios son abundantes en el mundo [...] son ardientes y lujuriosos. Según hemos encontrado escrito, cuando eran ángeles, eran hermosos y agradables y se deleitaban contemplándose unos a otros, llegando a tener apetencias lujuriosas. Cuando cayeron con su malvado señor, mantuvieron en la tierra la lujuria que había comenzado en el otro reino (*Lanzarote del Lago,* t. I, 34).

[5] Con el fin de empañar aún más la imagen del personaje, el autor de este pasaje del *Lancelot en prose* modifica también la versión de Robert de Boron referente al nacimiento de Merlín. Aquí, la madre de éste ya no es la joven pura, víctima de los engaños del diablo, sino una doncella que se entregó voluntariamente al demonio íncubo. Merlín es entonces el fruto de este terrible pecado y no podrá ser nunca arrancado de la influencia diabólica.

[6] Et ele se delitoit autresi en lui esgarder comme chele qui mise avoit en lui toutes ses amors que l'en puet en enfant metre par pitié de noureture et plus l'amoit ele assés que pitié de noureture ne requeroit, car nule feme ne peust plus amer enfant qu'ele n'eust porté en son

hará de él un perfecto caballero para integrarlo más tarde al universo cortés, pues, a pesar del dolor que le causa la separación, una vez que Lanzarote tiene la edad suficiente, lo lleva a la corte del rey Arturo para que sea armado caballero. Pero no lo abandona, simplemente lo devuelve al mundo al que pertenece, sin dejar de velar por él. A lo largo de la novela, la Dama del Lago intervendrá con sus poderes mágicos cada vez que Lanzarote tenga necesidad de su ayuda, rescatándolo de prisiones, curándolo de sus crisis de locura y dándole objetos protectores, como los escudos mágicos que le envía con una doncella y que le dan más fuerza para vencer a los caballeros de la Dolorosa Guardia; o el anillo que deshace cualquier encantamiento y que la dama le de da cuando lo lleva a la corte de Arturo; anillo que de alguna manera simboliza el papel de esta hada benefactora en el *Lancelot en prose.*

La aventura amorosa de Merlín y Viviana, apenas esbozada en el *Lancelot en prose,* es ampliamente desarrollada en la *Suite-Vulgate,* donde la doncella es presentada como la hija de un valvasor, Dyonas, que era "filleus de Dyane la dieuesse" (*Vulgate Version,* t. II, 208). El vínculo que el autor establece aquí entre Viviana y Diana se explica por el hecho de que existen, como lo señala Carlos Alvar en su artículo "Mujeres y hadas en la literatura medieval", numerosos puntos de contacto entre las hadas de la literatura artúrica y la diosa de los bosques; y aunque no se pueda afirmar categóricamente que las primeras desciendan directamente de Diana, la relación es muy clara. Recordemos, por ejemplo, a las hadas que aparecen en los *lais* y que están siempre asociadas al elemento acuático o a los bosques. Este es también el caso de Viviana, a quien Merlín encuentra precisamente en un bosque, al lado de una fuente, a la que la doncella, de apenas quince años, iba con frecuencia a jugar y a divertirse. El profeta sucumbe a sus encantos y trata de seducirla dándole algunas pruebas de sus poderes. La astuta joven le promete amor a cambio de la transmisión de sus conocimientos:

ventre (*Lancelot en prose,* t. VII, cap. XVa, § 21) [Y la dama se deleitaba tanto en contemplarlo [a Lanzarote] como lo haría aquella que lo amara con todo el amor con que se puede amar a un niño al que se ha criado, e incluso lo amaba más, pues ninguna dama amaría tanto a un niño que no hubiera llevado en el vientre (*Lanzarote del Lago,* t. I, 126).

> Certes, fait la demoiselle, s'il ne vous deust peser jou voldroie savoir de vos gieus par tel convent que je fuisse a tous jours mais vostre acointe et vostre amie sans mal et sans vilounie tant comme je vivroie[7]
>
> (*Vulgate Version*, t. II, 210)

Pero una vez que consigue lo que quiere, lo encierra para siempre en el bosque de Brocelianda. De cualquier forma, aquí la actitud de Viviana es muy diferente a la descrita en el *Lancelot en prose* y, como lo veremos más adelante, en la *Suite du Merlin*, pues la doncella cumple su promesa y se vuelve amiga de Merlín. Su amor parece sincero:

> vous savés bien, fait elle, que la grant amor que j'ai en vous m'a tant fait que j'ai laissie pere et mere pour vous tenir entre mes bras jour et nuit. Et en vous est ma pensee et mon desirier. Jou n'ai sans vous joie ne bien. J'ai en vous mise toute m'esperance, ne jou n'ateng joie se de vous non[8]
>
> (*Vulgate Version*, t. II, 452)

La doncella no pretende entonces deshacerse de su maestro, como en el *Lancelot en prose* y la *Suite du Merlin*, sino retenerlo para siempre. Y es el mismo Merlín quien, a petición suya, le dirá cómo encerrar a un hombre "sans tour et sans mur et sans fer par enchantement"[9] (*Vulgate Version*, t. II, 451). El destino del profeta es totalmente distinto al descrito en el *Lancelot en prose* y sobre todo en la *Suite du Merlin*, donde Merlín es enterrado vivo en una tumba en la que yacen los cuerpos de dos amantes. En la *Suite-Vulgate* también será encerrado para siempre, pero en una torre mágica en el corazón del bosque de Brocelianda y en compañía de su amada, quien se quedará a su lado.

---

[7] "Si no os pesa, me gustaría conocer algunos de vuestros juegos, y a cambio sería amiga vuestra el resto de mi vida, sin causaros daño ni villanía" (*Historia de Merlín*, t. I, 353).

[8] "Bien sabéis que el gran amor que os tengo ha hecho que deje a mi padre y a mi madre para teneros entre mis brazos día y noche; en vos está mi pensamiento y mi deseo; sin vos no tengo ni alegría ni bien y en vos he puesto toda mi esperanza y no espero gozo si no es de vos" (*Historia de Merlín*, t. II, 393).

[9] "sin torres y sin murallas y sin hierros, sólo con encantamientos" (*Historia de Merlín*, t. II, 392).

De acuerdo con el relato retrospectivo del *Lancelot en prose,* la *Suite du Merlin* establece la identificación entre Viviana y la Dama del Lago. Así, al introducir al personaje, el autor precisa:

> ceste damoisiele fu cele qui puis fu apielee la Damoisiele dou Lac, cele qui norrist grant tans en son ostel Lanscelot dou Lac, ensi comme la grant ystoire de Lanscelot le devise[10]
>
> (§ 313, ll. 30-33)

Como en la *Suite-Vulgate*, uno de los rasgos característicos de la joven en la *Suite du Merlin* es su identificación con Diana, vínculo que será aquí reforzado. Así, la primera intervención de Viviana es cuando llega a la corte siguiendo a un ciervo blanco y vestida de cazadora, como la diosa:

> Et en che qu'il parloient entr'eus, il voient venir parmi le gardin un chierf les grans saus et un braket apriés, et aprés venoit une damoisiele a tout XXX muetes de chiens [...] c'estoit une des plus bieles damoisieles qui onques fust entrée en la court le roi Artus. Et elle estoit viestue d'une roube verde assés courte, et avoit pendu a son col un cor d'ivoire, et tenoit un arc en sa main et une saiete, et estoit trop bien apparillie en guise de veneresse.[11]
>
> (§ 259, ll. 19-30)

La identificación del personaje con Diana es acentuada por su pasión por la cacería, lo que le da el sobrenombre de Doncella Cazadora, pero sobre todo a través de la evocación de la historia de la diosa, que prefigura, como lo veremos más adelante, la de la propia Viviana. Este fuerte vínculo tiene un gran significado, pues va a ligar al personaje tanto al universo sobrenatural como al de la magia. En el imaginario medieval, Diana era considerada un

---

[10] esta doncella, llamada después Doncella del Lago, fue la que crió durante mucho tiempo a Lanzarote del Lago, tal como lo cuenta la gran historia de Lancelot.

[11] Y mientras hablaban vieron un ciervo que atravesaba el jardín dando grandes saltos. Lo seguía un braco, y tras él venía una doncella con una jauría de treinta perros [...] era una de las más bellas jóvenes que haya llegado a la corte del rey Arturo. Estaba ataviada con un vestido verde corto; llevaba un cuerno de marfil colgado en el cuello y tenía en la mano un arco y una flecha; estaba muy bien vestida de cazadora.

hada pagana, pero también la divinidad tutelar de brujos y magos. Por otra parte, la Viviana de la *Suite du Merlin* comparte con esta figura mítica (y no con la Diana de la novela quien, amiga de Faunus, se ha olvidado de la castidad) la obsesión de preservar su virginidad. Como la casta diosa, la Doncella Cazadora se caracteriza por rechazar el amor de cualquier hombre:

> Mais tant li plaist la cacherie des forés et tant s'i delite que elle ne vaut onques avoir ne ami ne baron, ains s'en gabe quant on en parole a li.[12]
> (§ 297, ll. 52-55)

Su exclusión del registro amoroso-sexual es uno de los rasgos que marcan la oposición entre el personaje de la *Suite du Merlin* y el de la *Suite-Vulgate,* que conserva aún el carácter erótico que la literatura atribuía a las hadas.

Como todos los demás autores (*Lancelot en prose,* t. VII, cap. VIa, § 8; *Vulgate Version,* t. II, 208), el de la *Suite du Merlin* describe a Viviana como una doncella de una gran belleza, ante la cual Merlín queda encantado. Por su parte, la joven, fascinada por los extraordinarios poderes del mago y deseosa de conocer sus secretos, le hace creer que corresponderá a su amor: "Je ne vous amerai jai se vous ne me fianchiés que vous m'aprenderés des encantemens que vous savés tout che que je vous demanderai"[13] (§ 316, ll. 4-7). Sin embargo, para protegerse de él, pues tenía miedo de que la deshonrara mediante algún encantamiento o de que se acostara con ella mientras dormía, hace que le prometa que no utilizará sus poderes mágicos contra su voluntad. La terrible espera del profeta comienza entonces, al mismo tiempo que el aprendizaje de su alumna:

> Ensi s'acointa la damoisele de Merlin, non pas en tel maniere qu'il euust de riens faire a li, mais il atendoit et esperoit qu'il la conneust carneument et de sa volenté. Et qu'il euust son pucelage, car che savoit il bien que elle

[12] Y tanto le agrada la cacería en el bosque y tanto se deleita que nunca ha querido tener ni amigo ni esposo, y se burla de todo aquel que le habla.

[13] Sólo os amaré si prometéis enseñarme todos los encantamientos que conocéis, todo lo que yo os demandaré.

> estoit encore pucelle. Si li coumencha a aprendre d'ingromanchie et d'enchantement tant que elle en sot assés.[14]
>
> (§ 317, ll. 1-7)

Pero el permanente deseo de Merlín provocará muy pronto un gran odio por parte de la doncella:

> Ne il n'estoit riens el monde que elle haïst si mortelment que elle faisoit Merlin pour chou que elle savoit bien que il baoit a son pucelage. Et se elle osast emprendre a lui occhirre ou par puison ou par autre chose, elle l'empresist hardiement.[15]
>
> (§ 329, ll. 26-30)

Más que el miedo de perder la virginidad, que es lo que sucede en el *Lancelot en prose* donde la insistencia de Merlín empuja a la joven a encerrarlo, aquí lo que provoca el rechazo de Viviana es el horror que el profeta le inspira por ser hijo del diablo:

> car je ne porroie avoir cuer de lui amer, se il me faisoit dame de toutes les riqueches qui sont desous le throsne, pour chou que je connois qu'il fu fiex d'anemi et que il n'est pas coume autre homme.[16]
>
> (§ 379, ll. 21-24)

En la *Suite-Vulgate* la naturaleza diabólica de Merlín provoca primero cierta desconfianza en Viviana (*Vulgate Version,* t. II, 280; *Historia de Merlín,* t. II, 85), pero nunca odio o repugnancia como en la *Suite du Merlin.* En cuanto

---

[14] Fue así como la doncella se volvió amiga de Merlín. Su amiga y nada más. Pero él no perdía la esperanza de poder conseguir lo que tanto deseaba, poseerla, con su consentimiento, y robarle su virginidad, pues sabía que aún era virgen. Comenzó entonces a enseñarle sus artes de magia y encantamientos, y la joven adquirió poderes considerables.

[15] A nadie odiaba tanto en el mundo como a Merlín, pues sabía muy bien que sólo deseaba poseerla y robarle su virginidad. Y si hubiera tenido el valor lo habría matado con veneno o de alguna otra forma.

[16] pues no podría amarlo, aunque pusiera a mis pies todas las riquezas de este mundo, porque sé que es hijo del diablo y que no es como los demás hombres.

al profeta, a pesar del deseo que lo atormenta, se mostrará siempre paciente, pues sería incapaz de hacer algo contra la voluntad de la joven.

Si es verdad que en la *Suite-Vulgate* Viviana engaña al principio a Merlín, haciéndole creer que la posee: "quant ele savoit qu'il avoit volente de jesir od lui ele avoit enchante et conjure I orellier qu'ele li metoit entre ses bras"[17] (*Vulgate Version,* t. II, 421), también es cierto que al final le demostrará su amor quedándose con él en la torre mágica. La joven es aquí un personaje amable, como en el *Lancelot en prose,* sin que esto afecte la imagen del profeta, que está lejos de ser un hombre lujurioso.

En la *Suite du Merlin,* Viviana deja la corte de Arturo para regresar con su padre a Pequeña Bretaña y Merlín decide acompañarla. En el camino se detienen en el Lago de Diana, donde el mago le cuenta la historia de esta dama cazadora que vivió mucho tiempo en el bosque con su amigo Faunus, a quien mató un día encerrándolo en una tumba repleta de plomo fundido, pues se había enamorado de otro hombre. Esta trágica historia no es más que una prefiguración del destino de Merlín. La Diana que presenta aquí el autor tiene muy poco que ver con la imagen tradicional de casta diosa y con Viviana. De cualquier manera, la joven, fascinada por Diana, con quien se identifica plenamente,[18] decide instalarse en ese lugar, en el que Merlín le construye una suntuosa morada. Es aquí donde criará después a Lanzarote. De hecho, uno de los episodios de la *Suite du Merlin* relata el primer encuentro de Viviana y Lanzarote, preparando así la primera parte del *Lancelot en prose.* Antes de llegar al Lago de Diana, Merlín y Viviana se detienen en el reino de Ban, cuyo hijo, Lanzarote, de apenas un año, despertará una gran ternura en la joven.

Viviana encontrará finalmente la ocasión de deshacerse del profeta quien, completamente encantado por su alumna, ha perdido ya todos sus poderes.

---

[17] como sabía que quería acostarse con ella, había encantado y hecho conjuros sobre una almohada que le colocó entre los brazos (*Historia de Merlín,* t. II, 335).

[18] Riens ne porroit estre de Dyane qui ne me pleuust et que je ne veisse volontiers, car elle ama toute sa vie le deduit del bois autant que je faic ou plus (§ 322, ll. 4-7) [Nada hay referente a Diana que no me agrade y que no vea con gusto, pues ella amó durante toda su vida el solaz del bosque, tanto como yo o más].

Mediante engaños lo atrae hacia una trampa y lo encierra vivo en la tumba de los dos amantes, en una cueva del Bosque Peligroso, como en otro tiempo la cruel Diana había encerrado a su amante cerca del lago. La traición de Diana y Viviana es similar, como lo señala Laurence Harf (*Les fées au Moyen Age*, 293), a la de la heroína del *lai* de Marie de France titulado *Equitan*, dama que intenta matar a su marido preparándole un baño con agua hirviendo. Y, al igual que Diana, quien es asesinada por su nuevo amante, Félix, cuando éste se entera de lo que hizo, la heroína de *Equitan* es asesinada por su esposo. Aquí la única cuyo crimen parece estar justificado es Viviana.

La doncella, una vez que se deshace de Merlín, lo sustituye como protectora de Arturo y sus caballeros. En varias ocasiones tendrá que enfrentar a Morgana, quien representa una amenaza constante para el rey. Este nuevo papel de Viviana prepara el que tiene en el *Lancelot en prose*. Sin embargo, es difícil entender cómo la joven que traicionó al profeta encerrándolo vivo en una tumba se vuelve el hada benefactora y protectora de la caballería artúrica. Su crimen podría ser comprensible en el *Lancelot en prose*, que presenta una imagen totalmente negativa de Merlín, la de un ser lujurioso, consecuencia de su naturaleza diabólica. Aquí la Dama del Lago parece tener todo el derecho de deshacerse de él sin ser condenada. Después de todo, Merlín es presentado como el detentador del aspecto diabólico de la magia, mientras que su discípula representa el lado positivo. Pero la traición nos parece menos justificable en la *Suite du Merlin*, donde no podemos dejar de manifestar cierta simpatía por el profeta que, aunque atormentado por el deseo cada vez más fuerte hacia Viviana, esperará siempre paciente y sin pedir nada contra su voluntad.

Merlín no representa aquí ningún peligro para la joven. Sin embargo, aunque es cierto que su imagen es mucho más favorable que en el *Lancelot en prose*, si analizamos la novela con cuidado y el espíritu que guió a su autor, menos optimista que Robert de Boron o el autor de la *Suite-Vulgate*, nos podemos dar cuenta de que el profeta, cuya misión en un principio era servir al proyecto divino al lado de Arturo, abandona el camino que el Señor le había trazado al ceder a la tentación de la carne, cometiendo así una falta imperdonable y convirtiéndose en la encarnación misma de los vicios repro-

bados en la novela. Su trágico fin es pues un claro ejemplo de la implacable justicia divina que se manifiesta a través del personaje de Viviana, cuya obsesión por preservar la virginidad, al igual Diana, la virgen cazadora, la obligó a deshacerse de Merlín. En este sentido su actitud estaría justificada, pues la traición fue necesaria para protegerse. Así, a pesar de la gracia que Dios le había acordado, Merlín tendrá una muerte cruel y vergonzosa por haber abandonado su misión, cegado por el deseo. Quizá podríamos ver aquí el resurgimiento de su naturaleza diabólica, herencia maldita de la que nunca podrá deshacerse y que finalmente lo condenará. Como lo señala Santiago Gutiérrez, Merlín sufrirá, en la tumba donde fue enterrado vivo, "su particular purgatorio, expiando, a pesar de haber evitado cuidadosamente la condenación de su ánima, el pecado original de ser hijo de un demonio" (*Merlín y su historia,* 170).

Viviana y la Dama del Lago representan dos tipos feéricos tradicionalmente distintos: la primera, tal como es presentada en la *Suite-Vulgate,* es el hada amante que aparece en los *lais,* mientras que la segunda, la que figura en el *Lancelot en prose,* es un hada madrina. Las dos siguen el esquema de los *lais* que narran el rapto de un mortal por un hada enamorada. Sin embargo, hay una diferencia importante entre Viviana, quien efectivamente retiene a Merlín en una prisión de amor de la que jamás regresará, y la Dama del Lago, quien, en calidad de madre adoptiva, se lleva a Lanzarote a un universo maravilloso en el que será educado para luego ser reintegrado al mundo de los hombres. La identificación de estos dos tipos de hadas en la *Suite du Merlin* dio como resultado un personaje complejo. Pero es sin duda alguna en esta novela en la que quedan trazados definitivamente los rasgos de esta importante figura de la novela artúrica. Cuando el mago desaparece y la doncella toma su lugar, se vuelve digna del papel de madre adoptiva de Lanzarote. Así, Viviana, la Dama del Lago, estará, a partir de entonces, ligada a dos grandes figuras de este universo y marcará su destino: Merlín, quien encuentra en Viviana la pasión y luego la muerte, y Lanzarote, quien es rescatado de la muerte y destinado a una gloriosa vida gracias a la Dama del Lago.

## BIBLIOGRAFIA

*Historia de Lanzarote del Lago*, trad. de Carlos Alvar, Madrid: Alianza, 1987.

*Historia de Merlín*, 2 vols., ed. y trad. de Carlos Alvar, Madrid: Siruela, 1988.

*La Estoire de Merlin*, en *The Vulgate Version of the Arthurian Romances edited from manuscripts in the British Museum*, 8 vols., t. II, ed. de Oskar Sommer, Washington: Carnegie Institute of Washington, 1909-1913.

*La Suite du Roman de Merlin*, 2 vols., ed. de Gilles Roussineau, Genève: Droz, 1996.

*Lancelot, roman en prose du XIII[e] siècle*, 9 vols., ed. de Alexandre Micha, Paris-Genève: Droz, 1978-1983.

ALVAR, CARLOS, "Mujeres y hadas en la literatura medieval", en Maria Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideología de la literatura caballeresca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, 21-33.

BERTHELOT, ANNE, "La merveille dans les Enfances Lancelot", *Médiévales*, 5, 1985, 87-102.

—,"De Niniane à la Dame du Lac, l'avènement d'une magicienne", en Michel Zink y Danielle Bohler (eds.), *L'Hostellerie de pensée. Etudes sur l'art littéraire offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.

BOIVIN, JEANNE-MARIE, "La Dame du Lac, Morgane et Galehaut. Symbolique de trois figures emblématiques de l'Autre Monde dans le *Lancelot*", *Médiévales*, 6, 1984, 18-25.

CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette*, ed. de Alfred Foulet y Karl D. Uitti, Paris: Bordas, 1989.

DUBOST, FRANCIS, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII[e]-XIII[e] siècles)*, 2 vols., Paris: Champion, 1991.

GUTIÉRREZ, SANTIAGO, *Merlín y su historia*, Madrid: Alianza, 1999.

HARF-LANCNER, LAURENCE, *Les fées au Moyen Age, Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris: Champion, 1984.

KENNEDY, ELSPETH, "The role of supernatural in the first part of the Old French prose Lancelot", en *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead*, Manchester-New York: Manchester University Press-Barnes and Noble, 1973, 173-184.

# El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías

Elami Ortiz-Hernán Pupareli
Universidad Complutense de Madrid

Contraponiéndose al paradigma general de los libros de caballerías hispánicos que presentan a la mujer como un ser vulnerable, necesitada del amparo del caballero o de una figura masculina, surge, desde *Platir*, un nuevo modelo femenino: la *virgo bellatrix*. Dicho modelo presenta dos arquetipos: la doncella guerrera que por diversos motivos toma el hábito y el comportamiento de caballero, sin perder en ningún momento sus cualidades femeninas, como se puede ver reflejado en Florinda, la protagonista de dicho libro, que destaca por tomar la vestidura y las armas de caballero para rescatar a su amado Platir de la prisión de Peliandos; y la amazona, educada para la guerra, de carácter belicoso y con pocos o ningún rasgo femenino, reflejada en Pantasilea, la protagonista de *Silves de la Selva*[1] a la que ya desde su aparición se le caracteriza como la reina amazona de los grandes montes de la India.

En los "fechos de armas" es donde mejor se plasma la inferioridad del género femenino. Los caballeros tienen la obligación de ayudar y socorrer al necesitado y, mayoritariamente, son las mujeres las que acuden a pedir ayuda y servicios a los caballeros (Marta Haro, "La mujer en la aventura caballeresca", 182). La reina Brisena en el *Amadís de Gaula* expone este argumento:

[1] Quiero agradecer a Víctor Infantes y Axayácatl Campos García Rojas sus atinadas observaciones y sugerencias.

> Lo que vos demando en dones es que siempre sean de vosotros las dueñas y doncellas muy guardadas y defendidas de cualquiera que tuerto o desaguisado les hiziere. Y assí mesmo que, si caso fuere que aya prometido algún don a hombre que vos le pida, y otro don a dueña o doncella, que antes el dellas seáis obligados a cumplir, como parte más flaca y que más remedio ha menester.
>
> (Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, 32, 544-545)

Ambos arquetipos resultan significativos por ser modelos abiertos a la contaminación de rasgos definitorios. Ninguna de las dos variantes de la *virgo bellatrix*, la doncella guerrera y la amazona, son modelos cerrados; en varios textos caballerescos se mezclan los elementos que las caracterizan. Un ejemplo de estas contaminaciones se puede ver reflejado en Claridiana, el personaje femenino de *Espejo de príncipes y cavalleros.* La princesa amazona que toma la orden de caballería, sufre mucho la supuesta pérdida de su caballero enamorado, comportándose como una típica dama, y al momento siguiente hace que un grupo de caballeros huyan de su encuentro al percatarse de su inigualable fuerza con las armas.

El modelo de la *virgo bellatrix* tuvo un público importante que gustaba de la mezcla de características guerreras en las damas pero sin perder su condición femenina. Pero ¿desde cuándo se puede rastrear dicho modelo? Antes de su aparición en la narrativa caballeresca española, el tema encerraba una larga tradición (Marín Pina, "Aproximación al tema", 82) que puede rastrearse desde Ovidio, donde se presenta una mujer que es obligada a disfrazar su sexo. En las *Metamorfosis* se relata cómo, al nacer, la madre de Ifis ordena que sea criada como varón. El primer rasgo que caracteriza a Ifis es la belleza. Este arquetipo enlaza, en un primer momento, con el de la doncella disfrazada de varón que al tomar la vestidura caballeresca no pierde sus rasgos femeninos. Sin embargo, hay una diferencia: a Ifis se le impone también un comportamiento masculino, rasgo que no tiene Florinda en *Platir,* quien opta por comportarse así. La misma característica de doncella disfrazada de varón se encuentra en *El Libro de Silence,* donde la protagonista debe ocultar su sexo, por un decreto real que no permite que las mujeres hereden los bienes de sus padres. En este *roman* francés, la doncella es armada caballero y,

cambiando su nombre por Silentius, adquiere fama y honra por sus hechos de armas. Una vez obtenidos, es desvelada por Merlín como doncella.

Los nuevos elementos que presenta dicha obra radican en el comportamiento de Silentius, quien siempre se llama a sí misma Silence, en un claro afán del autor por mantener las reglas corteses. Dichas reglas también se reflejan en el debate que entablan Naturaleza y Educación, que reprende a Silence:

> –Está muy bonito que te comportes como un hombre y que salgas al viento y al sol abrasador, cuando yo usé un molde especial para ti, te formé con mis propias manos y acumulé en ti toda la belleza que tenía reservada. Mil personas me consideran tacaña porque a ellas les privé de la belleza que he puesto en ti, pues a ellas les quité la hermosura que te di a ti [...] No debes frecuentar el bosque, ni ir a justas ni de montería, ni cazar con arco y flechas. ¡Desiste de todo esto! ¡Vete a tu habitación y ponte a coser! Eso es lo que Naturaleza exige de ti. ¡No seas Silentius!
>
> (Heldris de Cornualles, *El Libro de Silence*, 53-54)[2]

El tema de la Naturaleza como creadora de la dama ha sido ampliamente estudiado. Lo que es significativo en esta obra es que permite a Naturaleza explicar sus motivos e intenciones, por ejemplo, el hecho de que entre sus miles de moldes usó el mejor para crear a Silence. Educación, por su parte, representa los valores del oficio caballeresco y, apoyado en Razón, gana el debate a Naturaleza exaltando las características guerreras de Silentius:

> –Escucha mi consejo, amigo Silence, y ten dominio de ti mismo. Haz una fortaleza de tu corazón, porque si Naturaleza, que te angustia ahora, se apodera de él, créeme, nunca te entrenarás para ser caballero más adelante [...] La Razón estuvo con él tanto tiempo y le hizo tantas advertencias que Silence vio con claridad que había prestado oídos a un consejo insensato cuando pensó olvidar y abandonar sus costumbres para adoptar hábitos femeninos.
>
> (Heldris de Cornualles, 55-56)

[2] Todas las notas de Heldris de Cornualles son de *El Libro de Silence*, trad. de A. Benaim Lasry.

A Silence le preocupa que al morir, el rey que impuso la regla deba renunciar al disfraz masculino pues no tendrá las ventajas que, por educación, caracterizan a las damas. Silence valora mucho más el comportamiento masculino que el femenino y se niega a sacrificar su "honor" masculino por algo que cree menos valioso:

> Luego empezó a recordar los juegos que suelen tener en las habitaciones de las mujeres, según le habían contado a menudo, y consideró en su corazón las costumbres femeninas y las comparó con su modo de vivir, y pronto se dio cuenta de que, en definitiva, los hábitos masculinos son mejores que los de la mujer.
>
> (Heldris de Cornualles, 55-56)

Silence opta por mantener su disfraz y es armada caballero. Su destreza en las armas y su belleza cautivan a todos los caballeros y despiertan, en la adúltera reina Eufeme, una desbordante pasión; ante la negativa evidente de la doncella promete vengarse y se dedica a tratar de deshonrarla ante el rey. La protagonista reacciona como un leal vasallo, apoyando sus negativas en la devoción y la lealtad debidas al rey.

El personaje de Silence resulta interesante por tener tanto rasgos masculinos como femeninos, sobre todo porque Cornualles recalca que sus notables cualidades caballerescas igualan su perfección física como mujer. Tanto es así, que se desposa con el rey Ebain y Naturaleza deposita en ella nuevamente los rasgos femeninos. El modelo que refleja Silence es el de la doncella guerrera por imposición.

Florinda, la protagonista de *Platir*, encarna las características de doncella guerrera, sin embargo no le es impuesto al nacer ningún comportamiento varonil como a Ifis y a Silence. Florinda es una doncella que lucha codo a codo con los caballeros por un motivo específico:

> Y puso con esto las espuelas al cavallo y, lo mejor que la infanta supo, enristró su lança, y quebróla en el cavallero y dio con él en tierra. Y vos digo que no fue en manos de Peliandos levantarse tan presto, que le fallecieron las fuerças. Y deque esto vido Peliandos, fizo su encatamiento y estovo la infan-

> ta luego queda, que no se meneó a cabo ninguno. Allí se llegó el cavallero y la tomó por la rienda del cavallo y la llevó contra la cueva.
>
> (Francisco Enciso Zárate, *Platir*, 323)[3]

Y es precisamente su condición femenina la que la libra del encantamiento de Peliandos. Florinda libera a Platir como doncella, no como guerrera, resaltando su valentía al explicarse:

> Y como vido venir a la infanta, creyó que fuesse cavallero y alteróse mucho y tomó su espada. Como esto vido, la infanta Florinda dixo contra el cavallero: –No temades, Peliandos, que no vos haré yo enojo ninguno, que vos quiero decir la mayor aventura que nunca en vuestra vida oístes. Vos avedes de saber que yo soy doncella y mi coraçón tiénelo un cavallero que vós aquí prendistes y tenedes en prisión. Y como mi vida no pudiesse sin él sufrir, acordé de ponerme en toda aventura olvidando mi propio natural por cobrarle.
>
> (Francisco Enciso Zárate, 324)

Florinda apela a la cortesía que todo caballero debe tener y, después de reiterarle que sí es mujer (Francisco Enciso Zárate, 324), logra que Peliandos libere a Platir del encantamiento, quien además permite que la pareja prosiga con sus amores en la cueva hasta la llegada de su hijo Flortir a quien está reservado el cumplimiento de la hazaña. Florinda es una doncella guerrera que toma las riendas de su destino y de su amor por Platir y que no se limita a su papel de doncella enamorada que espera en el ambiente de la corte el regreso de su amado, sino que pasa a la acción, incluso adquiere el nombre de Caballero de las Ramas de Olivo, lo que la caracteriza como un personaje dinámico y sagaz que adquiere todos los rasgos del caballero. El disfraz de caballero abre en la narrativa caballeresca un espacio que estaba reservado sólo al varón. Florinda en su andadura hasta la cueva de Peliandos protagoniza dos hechos importantes como caballero. Suspende una batalla entre dos caballeros que sólo luchan por obtener honra en un desequilibrado ámbito

[3] Todas las notas de Francisco Enciso Zárate son de *Platir*, ed. de Ma. Carmen Marín Pina.

caballeresco (*Platir,* 322) y, como Silence, tiene una historia de amor con Mirnalta. La diferencia con Silence es que mientras ésta se niega a tener relaciones con su madrastra:

> El joven, que era doncella, estaba pasando un momento difícil; hubiera preferido estar a cien leguas de allí, donde encontraría paz y descanso. La dama se quitó del cuello su magnífico broche de oro. Tenía la piel blanca como la nieve fresca [...] Inflamada de amor, le dijo al joven:
> –¡Mirad qué brazos y que formas!
> –Señora–le contestó Silence–, ¡por Dios apartaos!
>
> (Heldris de Cornualles, 80)

Florinda sigue el juego amoroso a Mirnalta:

> –A Dios merced –dixo Mirnalta–, que agora me tengo yo por la más bienandante doncella del mundo, pues de tal cavallero soy servidora.
> –Soylo yo vuestro –dezía Florinda– y esta ventura no quiero yo dexarla de conocer. Y pues que Dios me á hecho la mayor merced del mundo en que vós, mi señora, me quisiéssedes tomar por vuestro cavallero, que doncella sodes vós para que cualquier príncipe se toviesse por bienandante de serviros. Por la orden que juré de cavallería, que en cosa no me entremeta si no es en esta aventura que vó fasta que sea aquí con vos para hazer vuestro mandado.
>
> (Francisco Enciso Zárate, 319-320)

Al comportarse cortésmente con Mirnalta, Florinda trasciende como caballero a través del amor, y de esta manera corresponde a los requerimientos de la doncella, como puede esperarse de un caballero. Lo que quiere decir que caballero no es sinónimo de varón sino de aquel que engloba en sí mismo elementos guerreros, corteses y religiosos, lo cual corresponde a un grado iniciático que Florinda adquiere al tomar el hábito caballeresco.

En *Platir,* además de Florinda, los personajes femeninos destacan por su continua movilidad dentro y fuera del ámbito cortesano. Triola, Basilia y Mirnalta se caracterizan por ir en busca de su destino, reflejando un modelo de dama dinámico y activo. Las tres se igualan en protagonismo con los caballeros.

El ejemplo contrario a Florinda, es decir la doncella que salva a su caballero sin tomar la vestidura caballeresca, está en Lunidea; a ella le está reservada la hazaña de salvar al Caballero de la Luna del encantamiento del Turqui:

> Y llena de amor y de congoja de ver así a su querido príncipe, se lebanta y pide los más ricos bestidos de su cámara, y acompañada de sus doncellas a la plaza sale a tiempo que todos los emperadores estavan en los miradores [...] Ella que determinadamenteiba a morir o librar al que tanto amava, por el fuego se mete y fue cosa marabillosa qu'el fuego se deshizo, sonando el más estremado y suabe son que jamás se vio. Y la princesa entró y subió por las gradas y llegando al Cavallero de la Luna, tirándole por el brazo, le recordó y, como abierto los ojos se biese, le dixo:
> –¡Ea, príncipe y señor, tan caro me á de costar vuestro amor que no á de faltar día sin sobresalto!
>
> (*El caballero de la Luna*, ms. 2: ff. 11v-15r)

El comportamiento de Lunidea deja ver cómo algunas doncellas se han transformado en valientes mujeres que actúan en la acción de la trama caballeresca como protagonistas,[4] sin necesidad de tomar los hábitos caballerescos. Otras dos representantes de este tipo de modelo, el de la doncella que busca a su caballero (Marta Haro, 203), se pueden ver en el *Amadís de Gaula.* Corisanda, amiga de Florestán, sale en busca de éste y llega a la Peña Pobre donde se encuentra a Amadís. La reina Brisena va en busca del rey Lisuarte, acompañada de la mujer de Brandoivas, cuando éste desaparece misteriosamente.

El segundo arquetipo de la *virgo bellatrix* es el de la amazona. En el diccionario de *Covarrubias* se les define así:

> Fueron unas mugeres varoniles y belicosas en diversos lugares y tiempos. Las primeras se entiende fueron en la Scynthia, cerca de las riberas del Tanaí, las segundas que habitaron en Termodonta, y estas señorearon casi toda Asia. Otras huvo después en Africa [...] Dixéronse amazonas sin teta porque se

[4] También son representativas de las transformaciones del género caballeresco en cuanto al ámbito femenino, las damas disfrazadas de varón que no se comportan como tales. Véase el ejemplo de Blancaflor en *Arderique* (1517) y el de Arbolinda y Roselia en la tercera parte de *Espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez (1587).

> quemavan y consumían las tetas del lado derecho, porque no les fuesen estorvo para tirar los arcos y jugar con la maça y el alfanje; con la otra cuidavan sus hijas y los varones o los matavan o los estropeavan de manera que no fuesen para tomar armas, sino para servirse dellos en las cosas domésticas, en que cerca de las otras gentes se ocupan las mugeres. Dizen otros que se dixeron amazonas de *quasi sine pane*, porque no acostumbravan comer pan, y se sustentavan con carne [...]
>
> (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*)

Durante la época clásica las amazonas y los centauros sirven para mostrar la alteridad salvaje de los enemigos de la cultura griega. El mundo antiguo conocía bien a las mujeres guerreras. Cualquier héroe debía luchar con amazonas, familiares a los griegos, cuya localización cambiaba continuamente desde los márgenes del Mar Negro hasta las más remotas regiones de Asia (Carlos Alonso del Real, *Realidad y leyenda de las amazonas*, 69-70). La huella que dejaron las amazonas en la historia quedó plasmada desde Herodoto, que en el libro IV de su *Historia* incluyó datos sobre sus orígenes y costumbres.

El tema de la amazona se difundió con éxito en la Edad Media,[5] en un principio gracias a la materia de Troya y después gracias a nuevos elementos que enriquecieron la herencia de griegos y romanos, como la tradición germánica, las leyendas orientales y los relatos de viajes. En todos estos nuevos elementos la descripción de las amazonas se caracterizó por dos rasgos comunes: el gobierno de las mujeres y su vocación bélica. Estas dos características más otras que enriquecen con algunos rasgos exóticos los relatos, se hallan en los libros de caballerías. En las *Sergas de Esplandián*, Calafia, reina de la isla de California,[6] gobierna un ejército de amazonas negras:[7]

---

[5] Para ver un ejemplo de su difusión véase el artículo de Elena Catena, "El episodio de la reina de las amazonas en el *Libro de Alexandre*".

[6] Para una explicación de quién y por qué se bautizó a la California véase el estudio introductorio de Salvador Bernabeú Albert en la edición facsímil de las *Sergas de Esplandián*.

[7] En la *Crónica General* de Alfonso el Sabio se cuenta un ataque a Valencia por guerreras negras después de la muerte del Cid. Quizá este hecho pudo contribuir e influir en la caracterización que hace Montalvo de Calafia. Véase Carlos Alonso del Real, *Realidad y leyenda de las amazonas*, 5 y 186 y Emilio Sales Dasí, "California, las amazonas y la tradición troyana".

> Sabed que la diestra mano de las Indias uvo una Isla llamada California, muy llegada a la parte del Paraíso terrenal, la qual fue poblada de mugeres negras, sin que algún varón entre ellas uviesse, que casi como las Amazonas era su estilo de vivir [...] reynava en aquella Isla California, una Reyna muy grande de cuerpo, muy hermosa para entre ellos, en floreciente edad, deseosa en su pensamiento de acabar grandes cosas, valiente en esfuerço, y ardid de su bravo coraçón, más que otra ninguna de las que antes della aquel señorío mandaron.
>
> (Garci Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*, 101)

La inserción del nombre California forma parte del deseo de Montalvo por agregar un carácter exótico a la narración; se está usando un mito occidental que se vuelve exótico al mezclarlo con uno prehispánico. Además se pone de manifiesto en la descripción de Calafia la mezcla de rasgos guerreros con femeninos. El deseo de obtener fama, ganas reservadas al ámbito caballeresco, anima a esta mujer a ir a la guerra contra los cristianos. Sin embargo, fracasa en su empresa pues no logra vencer a Amadís y se enamora de Esplandián. Se convierte al cristianismo y renuncia a la guerra pero no obtiene el amor del caballero. Con su adaptación cortesana del mito amazónico, Montalvo incorporó un nuevo prototipo femenino a los esquemas caballerescos. Calafia es el primer personaje femenino con cualidades guerreras autónomas dentro del ciclo amadisiano.

Un ejemplo de rasgos de amazonas en seres fantásticos de los libros de caballerías está en la figura de la giganta Andandona del *Amadís de Gaula.* Aunque se define más como el tipo de mujer vengativa que domina alguna acción y detenta poder, el de la doncella o dueña brava (Haro, 188), el personaje resulta interesante pues combina la condición de mujer salvaje y guerrera:

> Ésta nasció quinze años ante que Madarque, y ella le ayudó a criar. Tenía todos los cabellos blancos y tan crespos, que los no podía peinar; era muy fea de rostro, que no semejava sino diablo. Su grandeza era demasiada, y su ligereza. No avía cavallo, por bravo que fuese, ni otra bestia cualquiera en que no cavalgasse, y las amansava. Tirava con arco y con dardos tan rezio y cierto, que matava muchos ossos y leones y puercos, y de las pieles dellos andava

> vestida. Todo lo más del tiempo alvergava en aquellas montañas por caçar las bestias fieras. Era muy enemiga de los cristianos y hazíales mucho mal.
>
> (Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, III, 65, 980-981)

La aventura que legitima a Andandona[8] como mujer cruel se complementa con la ridiculización del personaje, quien quiere vengarse de Amadís por haber vencido a su hermano. Cuando están en el mar, desde una peña, la giganta lanza un dardo hiriendo a Bruneo de Bonamar (*Amadís de Gaula*, III, 65) en una pierna. Finalmente Gandalín le corta la cabeza (*Amadís de Gaula*, III, 68). El castigo de Andandona es la muerte, lo que es acorde con su actuación y del que se desprende una lección ejemplar. Los gigantes son seres que sirven de contrapunto a los caballeros, su salvajismo contrasta con la forma de actuar de los caballeros y resaltan el peso ejemplar de éstos, son las bestias monstruosas que encarnan lo no deseable en una sociedad y en el comportamiento caballeresco. En Andandona se ilustran los primigenios rasgos de las amazonas.

Pedro de Luján en *Silves de la Selva*, prepara el desarrollo de su personaje femenino, que encarna los rasgos dulcificados del arquetipo de la amazona, con la caracterización de Alastraxarea, princesa guerrera y cristiana que no tiene una naturaleza belicosa. Su inserción en la caballería es de otra especie, necesita el permiso de su esposo para combatir y sólo lo hace ocasionalmente. Alastraxarea tiene más características de doncella guerrera, que toma el hábito de caballero por una circunstancia específica y cuyas cualidades masculinas resultan pasajeras, que el de amazona; pero resulta un ejemplo singular de la contaminación de rasgos definitorios. Luján presenta así una amplia panorámica femenina al describir los rasgos de mujeres tan distintas entre sí, pero a quienes une el amor por sus caballeros.

El arquetipo de la amazona en los libros de caballerías lo encarna Pantasilea, aunque como en el caso de Calafia y Claridiana, el modelo que presenta Pedro de Luján está influido por rasgos de la doncella guerrera. Los autores

---

[8] Véase el artículo de Rafael Mérida, "Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida".

de libros de caballerías que presentan tipos de mujeres guerreras[9] suelen quitar a sus personajes las costumbres más agresivas que describe el modelo amazónico puro, más bien acentúan sus rasgos femeninos:

> Y con aquello que dezían el orgullo le creció en tal manera que comenzó a blandir el espada en la mano como sí entonces comenzara [...] dándole los jueces la honra de la batalla [...] y esto hecho, los fuertes caballeros de la F se quitaron los yelmos de las cabeças, pareciendo ser la hermosa y sin par en fortaleza, la princessa Pantasilea.
>
> [Pedro de Luján, *Silves de la Selva*, II, lvi, ff. cxxvii(r)-cxxvii(v)]

El espíritu varonil y las inclinaciones guerreras de Pantasilea no se contraponen con sus atributos femeninos. El hecho de que la dama y el caballero vayan vestidos igual señala que los enamorados están simbólicamente unidos por la letra de la virtud que los define: la fortaleza. Al destacar la belleza de Pantasilea se constituye un nuevo modelo de mujer: la amazona cortesana (Ma. Isabel Romero, *La mujer casada y la amazona*, 107). En este arquetipo están Pantasilea y Claridiana, ambas son caracterizadas desde su aparición como amazonas, son armadas caballeros por méritos propios, luchan como tales pero no pierden las características típicas que las definen como:

> Pero que os diré cuando conocieron ser la estremada princessa Pantasilea y la reina Calpendra su madre, sino que le quisiera bessar las manos.
>
> –No sé mi señora, –dixo el príncipe don Silves de la Selva lo más quedo que pudo contra la princessa Pantasilea,– con que podré servir las grandes mercedes que de vós recibo, en especial ésta de agora.

[9] Me refiero a Pedro de Luján y Diego Ortuñez de Calahorra que con Pantasilea y Claridiana presentan este tipo de *virgo bellatrix*. Pantasilea es una de las amazonas más mencionadas en la literatura. En la *Amazonia* de Artino en donde aparece como aliada de los troyanos contra los griegos, lucha con Aquiles y éste la mata. Tersistes se burla del cadáver de la amazona, Aquiles lo reprende y, cautivado por la belleza de Pantasilea, la hace enterrar con honores. En la Edad Media, Joan Boccaccio en *De las mujeres ilustres en romance* retoma el tema clásico sobre Pantasilea: "la qual guerreando por los troyanos contra los griegos, fue muerta en la pelea". Pueden además consultarse el libro de Carlos Alonso del Real, *Realidad y leyenda de las amazonas* y Ma. Isabel Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona*.

–A más que esto soy obligada, –dixo ella contra don Silves de la Selva muy quedo.

[Pedro de Luján, II, lii, ff. cxix(v)-cxx(r)]

Pantasilea, a diferencia de otras heroínas guerreras, comparte el protagonismo con Silves y esto no sólo es por su amor sino por sus condiciones guerreras (Romero, 109). La princesa será admirada por los cristianos y amada por el héroe. Sus hazañas irán en grado ascendente hasta hacerse protagonista en el mismo rango de fama y hazañas que Silves. Pantasilea no depende de Silves para existir como personaje, es independiente y a partir de que recibe la orden de caballería su ascensión como heroína guerrera es imparable, al igual que su amor por el héroe. La relación amorosa entre ellos no sólo los caracteriza como amantes, sino que los impulsa a desarrollar todas sus acciones caballerescas con un desmedido entusiasmo (Romero, 111).

Pantasilea se perfila así como la perfecta compañera para el héroe, pues su ámbito de acción es también el de la aventura guerrera y arriesgada, no un espacio separado y distinto al del caballero. La heroína de *Silves de la Selva* está muy lejos de los modelos de enamoradas del amor cortés, su amor es más "natural", se mantiene cerca de su caballero, no le impone cargas, no se muestra celosa, entiende como nadie su misión caballeresca, pues la comparte. La novedad de *Silves de la Selva* es que los ámbitos femenino y masculino no se hallan separados, hombre y mujer participan por igual de la hazaña caballeresca. Luján pretende dar un punto de vista distinto del papel de la mujer no sólo en la sociedad ficticia de un libro de caballerías sino también en la realidad de su época. Cuatro años después de la publicación de *Silves*, Luján escribe *Coloquios matrimoniales*, de marcado carácter feminista, rasgo que aparece en el *Silves*. La posición que adopta Luján es de corte humanista; esta corriente dejaba de considerar a la mujer como ideal platónico de belleza, señora del corazón del hombre y empezaba a verla en la estricta medida de su virtud. El modelo caballeresco se rompe en aras de un acercamiento a las posibilidades reales de la mujer (Romero, 113-114). En este sentido Pantasilea sintetiza este tipo de modelo. La reina de las amazonas es una mujer culta –se nos dice que conoce varias lenguas: "y luego la princesa,

tomando la carta, la leyó porque bien sabía hablar el griego y otras muchas lenguas" (II, XLVI, XLIX)– y valerosa que produce sentimientos de admiración y respeto por donde pasa. Es, además, muy bella y valora la honestidad por sobre todas las cosas, incluso por encima de su propia vida. Luján quiere así resaltar en su heroína, además de su fuerte condición femenina, rasgos de carácter moral.

El contrapunto de la heroína de *Silves de la Selva* está en el personaje de Fortuna, la hermana del protagonista. La belleza de esta dama es tal que hiere los corazones de quienes la contemplan. Fortuna es una mujer que se circunscribe sólo al ámbito cortesano de Constantinopla; es débil, miedosa e incluso insegura en el amor, pues cuando Lucendus la requiere, duda y teme a sus sentimientos. A pesar de estas características, se hace muy buena amiga de Pantasilea, quien la ayuda y apoya. Fortuna pertenece, en algunos rasgos, a las heroínas corteses cuyo modelo se repitió continuamente. Luján se vale de uno de estos modelos, el reflejado por Fortuna, para acentuar más la fortaleza y valentía de Pantasilea.

A Claridiana la distingue su armadura caballeresca como un elemento caracterizador de fuerza y valor pero también como algo que la hace ocultar su nombre. Hasta lograr la fama y honra anhelada, la dama conservará siempre el yelmo puesto (Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros*, XLVII, 118-124). El segundo elemento que distingue a Claridiana es el temor que inspira su descomunal fuerza en el ámbito masculino:

> Mas las altas cavallerías que la princessa Claridiana en ellas hizo fueron tales que en todos pusieron grande espanto, aunque nunca los príncipes quisieron justar ni provarse con ella. [...] y aún no era bien una hora passado después que la batalla se començó quando la real princessa habiendo muerto la mayor parte de los cavalleros, y los otros espantados de sus mortales golpes, huidos sola en el campo con el jayán quedó.
>
> (Diego Orduñez de Calahorra, IV, XLII, 121-122)

Claridiana mantiene todas las características del oficio caballeresco, como el luchar colectivamente, el alcanzar fama y honra y el conservar el equilibrio en el ámbito caballeresco. Este personaje es un ejemplo de los nuevos ele-

mentos que se fueron insertando en la caracterización de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías. Claridiana, caracterizada como amazona, resguarda bajo su armadura a una mujer apasionada que se enamora y busca el matrimonio con su caballero sin que esto vaya en detrimento de su andadura caballeresca, de su fama y de su honra (Axayácatl Campos García Rojas, "El ciclo de Espejos", 402). Además se le asocia con la luna y al Caballero del Febo con el sol, vinculación que hermana y separa, dado que la luna y el sol se complementan y son parte de una misma cosa. En este sentido las virtudes de la mujer deben ser como un reflejo del hombre, pues la luna refleja la luz del sol, y la mejor manera de ver el sol es a través de la luna. Claridiana y el Caballero del Febo se complementan tanto en los hechos de armas, de los que ella es su reflejo en valentía, como en el amor en donde él halla su vida entera. La descripción de la belleza de esta dama no se separa en ningún momento de su actividad caballeresca (García Rojas, 404).

La evolución del tema de la doncella guerrera llega a su extremo con el personaje de Minerva en *Cristalián de España*. Beatriz Bernal innova en el desarrollo de su personaje; la doncella guerrera es, además de hábil con las armas y valiente, la medianera de los amores de los protagonistas Penamundi y Cristalián:

> La infanta le besó las manos y luego le traxo aparejo y rogóle muy ahincadamente, que le escribiese de manera que la vida pudiese sostener, hasta que a Lareta viniese. La princesa le dixo que haría su ruego. La infanta le tornó a besar las manos y así se apartó hasta que le princesa acabó de escribir.
>
> (Beatriz Bernal, 104r)

La segunda novedad que hay en el *Cristalián* es que la doncella guerrera toma también los hábitos de dama y pide a Penamundi si puede usar un vestido, ante el asombro de todas las presentes. En Minerva se conjugan todas las características de la *virgo bellatrix* y de la dama como en ningún otro libro de caballerías; lo que pone de manifiesto que para 1545, fecha de la primera edición del texto, el motivo de la doncella guerrera ya estaba algo agotado, por eso Bernal presenta una heroína como Minerva.

El mito de la amazona se recibió con gusto por el público de los libros de caballerías por evocar una idea nostálgica del hombre antiguo, un mundo de valentía salvaje, de pureza y justicia enmarcadas en lo femenino, que se contraponía con el paradigma cortés. Esta característica es la que se rescata en la narrativa caballeresca. Sin embargo, el arquetipo se contamina de nuevos elementos cortesanos que suavizan la imagen dura de la amazona que se define en el *Tesoro de la lengua castellana.* Tanto Pantasilea como Claridiana son personajes que vinculan la tradición cortés con los nuevos rasgos amazónicos. Sin perder sus rasgos femeninos, ambas heroínas se enriquecen con estos otros elementos, lo que da frescura y vitalidad a un género que por repetitivo en sus caracterizaciones femeninas y en su ámbito de acción comenzaba quizá a cansar al público. La imagen de la amazona se presenta dulcificada en los libros de caballerías: al hacerse caballero, la amazona toma todos los rasgos del oficio sin perder los que asimismo la definen como un personaje exótico dentro de la narrativa caballeresca.

Tanto la doncella guerrera como la amazona son modelos que dan cuenta del amplio abanico de posibilidades narrativas que el género caballeresco tiene durante el siglo XVI. El poder absoluto de todas las mujeres que he mencionado se concentra en el amor, sus hechos de armas son en todos estos textos la mejor recompensa del héroe.

## BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DEL REAL, CARLOS, *Realidad y leyenda de las amazonas,* Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

BERNAL, BEATRIZ, *Los esforzados e invencibles caballeros don Cristalián de España y el infante Luzescanio su hermano, hijos del emperador de Trapisonda,* Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1586.

BLAKE TYRELL, WILLIAM, *Amazons. A study in Athenian mythmaking,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

BOCCACCIO, JOAN, *De las mujeres ilustres en romance,* Zaragoza: Paulo Hurus, Alemán de Constancia, 1499, en http://www.parnaseo.uv

CAMPOS GARCIA ROJAS, AXAYACATL, "El ciclo de *Espejo de Príncipes y Caballeros* [1555-1580-1587]", *Edad de Oro*, XXI, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002, 389-429.

CATENA, ELENA, "El episodio de la reina de las amazonas en el *Libro de Alexandre*", en *Teoría del discurso poético, Actes du Ve Colloque du S.E.L.*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, 221-226.

CORNUALLES, HELDRIS DE, *El Libro de Silence*, trad. de A. Benaim Lasry, Madrid: Siruela, 1986.

ENCISO ZARATE, FRANCISCO, *Platir*, ed. de Ma. Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

GARCI RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991.

——, *Las Sergas de Esplandián*, ed. facsímil de Salvador Bernabéu Albert, México: Instituto de Cultura de Baja California, 1998.

HARO CORTÉS, MARTA, "La mujer en la aventura caballeresca: Dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, 181-217.

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

LUJÁN, PEDRO DE, *Silves de la Selva*, Sevilla: Dominico de Robertis, 1546 (CD-Rom).

MARÍN PINA, MA. CARMEN, "Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballerías españoles", *Criticón*, 45, 1989, 81-94.

MÉRIDA, RAFAEL, "Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998.

ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, DIEGO, *Espejo de príncipes y cavalleros (El cavallero del Febo)*, 6 vols., ed. de Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

OVIDIO, *Metamorfosis*, vol. II, ed. de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona: Alma Mater, 1964.

ROMERO TABARES, MA. ISABEL, *La mujer casada y la amazona. Un modelo renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

SALES DASÍ, EMILIO, "California, las amazonas y la tradición troyana", *Revista de Literatura Medieval*, X, 1998, 147-167.

# ROMANCERO

# Versos afortunados: la invención en el Romancero viejo

Aurelio González
El Colegio de México

Al hablar de invención se puede pensar en la fantasía, en lo maravilloso o en la creación de objetos y cosas que no existían previamente, pero cuando hablamos de la poesía, creo que bien podemos atribuir el término invención a la creación de imágenes, considerando como imágenes esas figuras literarias que nos impactan plásticamente y nos comunican un significado, a veces simple, por medio de una construcción más compleja que nos podemos representar visualmente. Es una construcción, posible o no en la realidad extrapoética, que nos comunica un mensaje y que nos la podemos representar. A fin de cuentas la imagen, la comparación, es el artificio básico de la poesía y de la metáfora, uno de sus componentes esenciales, que, sin embargo, la poesía tradicional utiliza de manera muy limitada.

La poesía de tipo tradicional, como el Romancero, se caracteriza por tener un lenguaje literario específico y una poética; y cuando hablamos de "poética" nos estamos refiriendo a un término de larga tradición que en Occidente nos remite inevitablemente a Aristóteles y a su influyente intento de configurar una reflexión teórica sobre la literatura. Pero al usar esta palabra, en realidad nos estamos refiriendo a varios conceptos: por una parte el término incluye toda la teoría de la literatura que subyace internamente en un texto que definimos como literario, pero el término también se refiere a la elección que ha hecho un autor de las posibilidades temáticas, formales,

estilísticas que estaban a su alcance para la configuración de un texto determinado; y finalmente, al hablar de poética también estamos refiriendo al conjunto de reglas cuyo cumplimiento es normativo para que un texto pueda ser reconocido por sus receptores como perteneciente a un determinado ámbito, corriente, género o escuela literaria (véase Aurelio González, "Poética del Romancero").

Evidentemente, pensar en una poética de un género tradicional de transmisión oral implica algunos matices distintivos de cuándo el término se aplica a la literatura culta, ya que en nuestro caso difícilmente podemos pensar en un transmisor que tenga una conciencia teórica voluntaria; sin embargo, no por ello se debe excluir que la selección y aplicación de códigos y normas implica un auténtico trabajo de creación poética en el proceso de actualización de los contenidos del texto romancístico, como bien ha demostrado Benichou (*Creación poética*).

A lo largo de la Edad Media, al menos desde las épocas de los acontecimientos que nos cuentan los romances noticieros como el cerco de Baeza a mediados del siglo XIV, el Romancero llamado "viejo", el cual hoy conocemos básicamente por los Cancioneros y pliegos que editaron impresores de Amberes, Medina del Campo, Zaragoza o Barcelona a mediados del siglo XVI –haciendo un jugoso negocio y por lo tanto poéticamente guiados no sólo por sus gustos sino también por sus intereses, que eran el gusto del público–, "vivió oralmente, como poesía cantada [...] en los más diversos ambientes, tanto por los iletrados, como por aquellos que simultáneamente participaban en el consumo de la *otra* literatura, la producida dentro de las cambiantes convenciones artísticas de la cultura «oficial»" (Catalán, "El mito se hace historia", 109), quienes fueron los que en realidad siguieron y elaboraron una poética del género.

Es sabido que las fuentes de los romances incluidos en los cancioneros como el tan popular de Martín Nucio son dos: por un lado la memoria de los transmisores (sus informantes) y por otra los pliegos sueltos impresos anteriormente. Estas versiones que hemos conservado corresponden a una ejecución concreta realizada por algún transmisor en un momento dado y que simplemente fue fijada por la escritura.

No hay que olvidar que "El romance tradicional es una historia narrada. Lo que en él se cuenta, por muy particular o muy atemporal que pueda ser, es siempre presentado como un fragmento de realidad y, en vista de ello, digno de ser considerado como «ejemplo de vida»" (Catalán, "A modo de prólogo", I, xxix).

La construcción del texto tradicional entonces corresponde a una estética colectiva que se manifiesta en un vocabulario, una sintaxis y unos temas propios de la comunidad, los cuales se adaptan a los valores de un tiempo histórico concreto. La selección del acervo propuesto y la correspondencia con unas posibilidades discursivas y narrativas configuran la poética propia del género. Algunas de estas unidades discursivas tienen fijeza y son identificadas por la comunidad como propias, sin embargo, hay una creatividad poética en su selección. Estas unidades son los tópicos, que podemos considerar como lugares comunes o elementos recurrentes, y las fórmulas, las cuales podemos entender simplemente como una expresión lexicalizada de un contenido.

Hasta aquí todo parecería ser un proceso muy ligado a la transmisión oral, apoyado en buena medida en la memoria en el cual la creación es el ejercicio de la variación o de la adaptación a los contextos sociales cambiantes para que la historia contada pueda seguir correspondiendo a los valores de la comunidad de la cual es patrimonio literario.

Paul Benichou comentaba que "[...] la poesía tradicional utiliza, para fines poéticos originales, el resultado de sus procedimientos más mecánicos" ("El castigo de Rodrigo de Lara", 57). Esta afirmación se corresponde con la realidad del *corpus* del Romancero en el que encontramos versos que podemos considerar en muchos casos como emblemáticos del género, auténticas señas de identidad del Romancero que tienen la fortuna de ser aceptados en todos los contextos y la fortuna de rodar libremente. Estos "versos afortunados" son los que me ocupan aquí y trataré de señalar cuáles son los mecanismos que intervienen en su construcción.

Para empezar recordemos simplemente el verso: "Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va", el cual Di Stefano define como "el verso más famoso del Romancero, más celebrado a partir de la época romántica, pero

que en lo antiguo se documenta sólo en un *Cancionero* manuscrito". Más adelante, el propio Di Stefano se pregunta: "si tan sugestivo final «inacabado» era originario del texto o si fue un infortunio en la transmisión oral, o si nació del corte de un músico o de un glosador o de un poeta" (*Romancero*, 135). Por su parte, Menéndez Pidal ya había rastreado las distintas versiones y mostrado cómo la tradición sefardí había conservado la historia completa que las versiones truncas del *Cancionero de Amberes* habían vuelto tan fascinante ("Poesía popular y poesía tradicional", 334-338). Indudablemente se trata de un verso afortunado del Romancero, pero también es indudable que la pregunta que se hacía Di Stefano no es de fácil respuesta. El romance, en cuanto historia, se apoya en tres motivos folclóricos: el órfico del poder del canto, el odiseico de la aventura marítima y el del reconocimiento. Todos ellos son motivos tópicos y, sin embargo, en este texto se han resuelto con gran economía de medios. Lo que sí parece más claro es que el verso sigue en su construcción un esquema bimembre presente en buena parte del romance:

> las velas traía de seda,   la exercia de un cendal;
> marinero que la manda   diziendo viene un cantar
> que la mar fazía en calma,   los vientos haze amainar,
> los peces que andan n'el hondo   arriba los haze andar,
> las aves que andan bolando   n'el mastel los faz posar.
> [...]
> –Yo no digo esta canción   sino a quien conmigo va.
> (*Conde Arnaldos*, DS, 2; *Cancionero de Romances, sin año*, 193r)[1]

El esquema bimembre se apoya en una serie de repeticiones paralelísticas y oposiciones antitéticas en alternancia, lo cual no es un recurso ajeno al Romancero. Entre las primeras tenemos seda-cendal y calmar-amainar, y las oposiciones que se establecen son mandar-cantar; hondo-arriba; volar-posar y decir-partir. El poder del verso tal vez pueda radicar en esta secuencialidad

[1] Todas las citas de romances están tomadas del *Romancero* de Di Stefano. Se indica con las siglas DS, el número que tiene en el libro e inmediatamente la fuente antigua de la cual fue tomado el texto.

que se inicia con un objeto y termina con la acción definitiva de partir cuando que el proceso había sido inverso, esto es llegar, pasar del movimiento al estatismo. El alejamiento posible como condición inevitable cierra la serie de parejas y tal vez habría que pensar no en el verso de manera aislada, sino en la secuencia que desarrolla el romance como creadora del clima misterioso que atrae tanto. Menéndez Pidal explica el proceso creativo de esta versión diciendo que "La principal fuerza innovadora que intervino en la formación de esta variante feliz, fue una propensión general de nuestro Romancero a cantar solamente el comienzo de los romances con los rasgos más bellos, desentendiéndose del final cuando no era especialmente estimable" (Menéndez Pidal, "Poesía popular y poesía tradicional", 338).

Otros versos afortunados del Romancero Viejo que se apoyan en esta sensación de movimiento unísono del ritmo y el significado son los del romance que empieza "Miraba de Campoviejo el rey de Aragón un día" cuya acción se sitúa en la bahía de Nápoles:

Miraba de Campoviejo   el rey de Aragón un día
Miraba la mar d'España   como menguava y crescía;
mirava naos y galeras,   unas van y otras venían:
unas venían de armada,   otras de mercadería,
unas van la vía de Flandes,   otras la de Lombardía;
(*Miraba de Campoviejo*, DS, 77; *Silva de Zaragoza 2*, 78r)

Se puede decir que en estos cuatro versos el ritmo incluso recuerda el movimiento de las olas por medio de aliteraciones y acentos. En el segundo verso posiblemente se logre el efecto deseado al enmarcar entre una i en la sílaba inicial y otra i en la final, y marcando la sonoridad silábica por la abundancia de la a, siendo estas dos vocales muy contrastadas en su sonoridad abierta y cerrada. El efecto se repite de forma idéntica en el siguiente verso con predominio absoluto de la a y solamente dos sílabas con e. En los siguientes versos se desplaza la i de la sílaba inicial a la cuarta y luego a la quinta sílaba, manteniendo la i de cierre y el predominio de la vocal abierta, la a. El efecto nostálgico se logra plenamente en este movimiento envolvente y esta magistral construcción vocálica.

Otros versos afortunados del Romancero pueden ser los del principio de *Fontefrida*, a un tiempo intrigantes y cargados de elementos tópicos:

En Castilla está un castillo    que se llama Roca Frida:
al castillo llaman Roca    y a la fonte llaman Frida.
El pie tenía de oro    y almenas de plata fina;
entre almena y almena    esta una piedra çafira:
tanto relumbra de noche    como el sol a medio día.
(*Fontefrida*, DS, 13; *Cancionero de Romances sin año*, 190v)

En este caso nuevamente es el contraste antitético que establece un juego de desplazamientos semánticos. El texto se inicia con la cuasi identidad Castilla-castillo y el contraste Roca-Frida que resulta inusual, ya que el apelativo frío corresponde habitualmente a otros elementos como el aire y sobre todo al agua. El segundo verso se desplaza hacia una lógica y así el castillo encuentra su lugar natural en la asociación con la Roca, y el frío encuentra su elemento congenial: el agua con la introducción del término de la fuente. Los contrastes siguen y así el tercer verso opone lo alto y lo bajo: el pie y la almena apoyados en la pareja tópica del oro y la plata fina de larguísima trayectoria en el Romancero. Finalmente aparece el carbunclo en forma de la piedra zafira que se encuentra entre las almenas y que introduce una expresión formulística antitética (noche-mediodía): "tanto relumbra de noche como el sol a medio día". Podríamos decir que el fenómeno aquí es inverso a lo que podía esperarse, ya que los elementos contrastivos más novedosos se encuentran en el inicio y a continuación se pasa a aquellos que son más tópicos, potenciando la imagen espléndida y rica de la primera imagen.

Otro recurso tópico que permite grandes efectos poéticos es la repetición, como se puede observar en el famosísimo ejemplo siguiente que se ha convertido en paradigma del fasto y refinamiento musulmán:

Abenámar, Abenámar,    moro de la morería,
el día que tú naciste    grandes señales avía:
estava la mar en calma,    la luna estava crecida;
moro que en tal signo nace    no deve dezir mentira.
(*Abenámar*, DS, 90; *Guerras civiles de Granada*, 17)

Menéndez Pidal ("El Romancero español", 33) recuerda que en realidad Granada era una ciudad casi desconocida para los caballeros castellanos, por lo que tiene sentido la pregunta, comprometiéndolo a decir de verdad, que hace en el famoso romance el rey a su aliado Abenámar quien le señala cual es la Alhambra, el Generalife, las Torres Bermejas y los Alijares.

La repetición en el primer verso es casi absoluta, solamente la variante moro: morería evita el ser absoluta con dos hemistiquios repetitivos. Esta aparente calma y neutralidad de la apertura del romance entra en violento contraste con las señales présagas de su nacimiento. En ambos puntos se trata de recursos tópicos y estructuras formularias del Romancero, sin embargo, la conjunción de ambos recursos le da al texto, por una parte, una posibilidad nemónica indudable y por otra una sonoridad innegable.

Otro caso de fuerza expresiva por el uso de referentes en contrate es el del siguiente romance fronterizo sobre la trágica derrota de las milicias de Sevilla el 10 de marzo de 1448 como consecuencia de la cual quedó cautivo Juan de Saavedra, alcalde de Jimena de la Frontera, y murió el joven Ordiales, criado del conde de Niebla y futuro yerno de Saavedra (Menéndez Pidal, "El romance *Río Verde, Río Verde*", 465-468). El acontecimiento no tuvo mayor trascendencia para los historiadores de la época, sin embargo, la construcción poética fue muy afortunada y nos dejó unos versos memorables y una serie de versiones de intensa vida tradicional.

Río Verde, río Verde, más negro vas que la tinta:
entre ti y Sierra Bermeja murió gran cavallería,
mataron a Ordiales, Sayavedra huyendo iva.
(*Río Verde*, DS, 93; *Cancionero de Romances sin año*, 174v)

En este romance la sonoridad poética pasa también por la referencia colorística y la repetición: es clara la fuerza expresiva que se atribuye al color verde, pues la referencia es hasta cierto punto antinatural en un río que debía ser transparente que se ve obscurecido hasta volverse negro "más que la tinta". Este oscurecimiento se debe al rojo de la sangre, color que tiene una resonancia semántica en la "Sierra Bermeja".

Por otra parte encontramos la muerte que se proyecta de la "gran caballería", la muerte colectiva que se reafirma en la repetición con la muerte del caballero Ordiales y la huida de Sayavedra.

En otros casos la repetición tiene valor como llamada de atención, tal como sucede en otro de los versos emblemáticos del Romancero que se inicia con el "Helo, helo", sonoro tópico de llamada de atención:

Helo helo por do viene   el moro por la calçada,
cavallero a la gineta,   encima una yegua baya,
borzeguíes marroquíes   y espuela de oro calçada,
una adarga ante los pechos   y en su mano una zagaya.
(*El moro que retó a Valencia*, DS, 136; *Cancionero de Romances sin año*, 179r)

En este caso la llamada de atención sobre la proximidad del caballero se disuelve en una descripción que incluye el vestido y las armas que porta, subrayando su lujo.

Otras veces el valor poético emblemático surge de un verso que nos da una imagen por lo general abierta en sus posibilidades de interpretación, tal como sucede en un romance que posee uno de los estribillos romancísticos famosos: "¡Ay de mi Alhama!". En este texto de la pérdida de Alhama lo que impresiona es lo inesperado de la trágica noticia que recibe el rey moro cuando más relajado se encontraba paseando alejado del fragor de la batalla y también, como dirá con tono acusador más adelante el romance, de la violencia e intriga palaciegas:

Passeávase el rey moro   por la ciudad de Granada,
desde las puertas de Elvira   hasta las de Bivarrambla.
Cartas le fueron venidas   que Alhama era ganada.
Las cartas echó en el fuego   y al mensagero matara.
(*La pérdida de Alhama*, DS, 96; *Guerras civiles de Granada*, 252)

El valor poético de los versos también deriva de las sugerencias que pueden contener. Así, una simple referencia cronológica, especialmente cuando se trata de una fecha que está marcadamente señalada, y aunque se haya con-

vertido en un tópico usado en múltiples ocasiones, de pronto puede sonar de manera distinta y remitirnos toda una serie de asociaciones. Tal es el caso del día de san Juan, referencia tópica para el día afortunado o especial, sin embargo, al asociarse con el momento en que se inicia "al tiempo que alboreaba" crea una imagen especialmente sugerente, la cual se refuerza con la rica, refinada y cortés descripción de lo que sucede en la Vega de Granada:

> La mañana de sant Juan    al tiempo que alboreava
> gran fiesta hazen los moros    por la Vega de Granada,
> rebolviendo sus cavallos    y jugando de las lanças:
> ricos pendones en ellas,    broslados por sus amadas;
> ricas marlotas vestidas,    texidas de oro y grana.
> (*La mañana de san Juan*, DS, 86; *Silva*, 76r)

Otro de esos versos que trascienden por la multitud de sugerencias y que simplemente es la fuerza de una precisión temporal cargada de significados y sugerencias por el momento del año que se trata, se encuentra al inicio del romance de *El prisionero* del cual se han hecho múltiples análisis (baste recordar los de Aguirre, "*Moraima* y *El prisionero*" y el de Deyermond, "Point of view in the ballad: *The Prisoner*"). De este romance Menéndez Pidal dijo que "en su versión más larga no vale lo que en su versión trunca" ("Romances y baladas", 372) poniendo de manifiesto la belleza y expresividad del verso que sintetiza extraordinariamente un tópico:

> Por el mes era de mayo    cuando haze la calor
> cuando canta la calandria    y responde el ruiseñor
> cuando los enamorados    van a servir al amor,
> sino yo, triste, cuytado,    que bivo en esta prisión.
> (*El prisionero*, DS, 52; *Cancionero de Romances de 1550*, 265r)

La referencia tópica al mes de mayo, mes del amor y de la guerra, calificado por el calor, señal de la primavera y el alejamiento del invierno y los fríos que detienen las acciones amorosas y las hazañas guerreras. El romance nos sitúa entre referencias a la Naturaleza y al amor, para después, de manera

cruda y súbita, enfrentarnos al cautiverio de este desconocido personaje que no tiene nada más que una avecilla que perderá a manos del guardián. Se trata de un romance con un gran tono lírico que se apoya en unos versos que están presentes en canciones líricas, en marzas y mayas como una señal del principio de la estación festiva. Nuevamente en este romance predomina una construcción de parejas y contrastes como calandria-ruiseñor, enamorado-cuitado, etc. (véase Deyermond, "Point of view in the ballad: *The Prisoner*", 12).

Pero entre estos versos romancísticos de gran fortuna por su impacto lírico también tenemos algunos que están cargados de sugerencias negativas, como estos versos présagos tópicos:

> Los aires andan contrarios, el sol eclipse hazía,
> la luna perdió su lumbre, el norte no parescía,
> cuando el triste rey don Juan en la su cama yazía,
> (*Los aires andan contrarios*, DS, 81; pliego *Praga*, XLV)

> Los vientos eran contrarios, la luna estava crescida,
> los peces davan gemidos por el mal tiempo que hazía,
> cuando el buen rey don Rodrigo junto a la Cava dormía,
> (*Rodrigo y la Cava*, DS, 105; pliego *Praga* I, 337)

Esos versos son similares a los de la "caza fallida". Aquí son las señales de la naturaleza las que nos advierten de lo negativo de las acciones que han tenido o van a tener lugar. En un caso es una acción novelesca, pero en el segundo el presagio no puede ser más terrible: se trata de la pérdida de España por la falta del rey Rodrigo.

Esta falta del rey Rodrigo es castigada de una forma terrible que también encuentra su expresión en otro afortunado verso romancístico: "Cómeme por la parte que todo lo merecía" lo cual no deja lugar a dudas sobre cual fue la falta del rey:

halló que estava rezando  y que gemía y plañía;
preguntóle cómo estava.  –Dios es la ayuda mía:
respondió el buen rey Rodrigo,  la culebra me comía
cómeme ya por la parte  que todo lo merecía,
por donde fue el principio  de la mi muy gran desdicha.
(*La penitencia de don Rodrigo*, DS, 106; *Cancionero de Romances sin año*, 129r)

Otros versos de fuerte sonoridad y sentido terrible que ha conservado la memoria romancística son los de la amenaza del Cid, no del Cid vasallo leal del cantar épico, sino del rebelde vasallo del Romancero que le pide las juras al rey Alfonso sobre su inocencia en la muerte de su hermano el rey Sancho. La amenaza es una intensa exaltación castellana y nobiliaria pues el fin al que se haría acreedor el rey en caso de jurar en falso es absolutamente deshonroso por el origen de sus matadores:

–Villanos te maten, Alonso,  villanos que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo  que no sean castellanos.
(*La jura de santa Gadea*, DS, 133; Londres BL2, 59r)

La fama de este tipo de versos romancísticos hace que en muchas ocasiones vivan, incluso durante siglos, en la forma de contrafactas. Tal es el caso a lo divino del *Entierro de Fernandarias* que pervive (tradición de Canarias, Asturias y Cuba, Trapero, *Romancero tradicional y general de Cuba*, 368) como el romance religioso de *La sangre de Cristo*, el cual toma del texto viejo el primer verso "Por aquel postigo viejo que nunca fuera cerrado" y el "pendón bermejo" sólo que ahora se relaciona con el vestido de la Virgen manchado por la sangre de Cristo. En la tradición antigua el romance se recoge en el *Cancionero de romances* de Amberes, tanto en la edición sin año como en la de 1550. En la tradición oral moderna el romance, trasformado a lo divino, frecuentemente se cruza con otros romances religiosos, por ejemplo, en Chile forma parte de *La Virgen y el ciego* (Vicuña, *Romances populares*, 166). El romance viejo dice así:

Por aquel postigo viejo que nunca fuera cerrado
vi venir pendón bermejo con trezientos de cavallo;
en medio de los trezientos vi un monumento armado
y dentro del monumento viene un ataúd de palo
y dentro del ataúd venía un cuerpo finado:
Fernandarias ha por nombre, fijo de Arias Gonçalo.
(*Muerte de Fernandarias*, DS, 132; *Cancionero de Romances de 1550*, 156r)

La imagen de aquel postigo "que nunca fuera cerrado" es la que impacta la memoria, siguiendo el procedimiento tradicional de una señal que vuelve al personaje, objeto o situación algo especial. El postigo entra en ese apartado de lugares especialmente memorables.

Muchas veces se ha comentado el carácter realista del Romancero y su poca tendencia a lo maravilloso o fantástico (vease Díaz Roig, "Lo maravilloso y lo extraordinario", 46-49), sin embargo, en uno de los pocos casos de romances donde el tratamiento es fantástico también encontramos uno de estos versos que se quedan en la memoria por su plasticidad y su gran carga de sugerencias. Se trata del romance de *La infantina*, en el cual la imagen de la princesa que ha sido encantada durante siete años se sintetiza de manera admirablemente poética y plástica en los largos cabellos que cubren el roble al cual llega el desprevenido caballero que será burlado por la astuta doncella:

Arrimárase a un roble, alto es a maravilla.
En una rama más alta vi[e]ra estar una infantina;
cabellos de su cabeça todo el roble cobrían.
(*La infantina*, DS, 7; *Cancionero de Romances de 1550*, 203r)

Lo que nos muestra este recorrido por algunos de los versos más llamativos del Romancero es la creatividad poética, sin alejarse del estilo tradicional, de algunos transmisores. Entendemos que en el proceso de transmisión "los recreadores no se sintieron, ni se sienten, limitados, ya que la mezcla de realidad y ficción, de verosimilitud y verdad, de información y encanto narrativo, de interés histórico y humano, les abre una multiplicidad de caminos a seguir" (Díaz Roig "Amplitud y flexibilidad", 21), sin embargo, hay

momentos especialmente afortunados que forjan versos que se quedan en la memoria como emblemas de un género. Estos han sido algunos ejemplos.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, J. M., "*Moraima* y *El prisionero*: ensayo de interpretación", en N. D. Shergold, *Studies of the Spanish and Portuguese ballad*, London: Tamesis-University of Wales Press, 1972, 53-72.

BÉNICHOU, PAUL, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid: Gredos, 1968.

——, "El castigo de Rodrigo de Lara", en *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid: Gredos, 1968, 40-60.

*Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

*Cancionero de romances, Anvers, s.a.*, ed. facsímil y estudio de Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945 [1ª ed., 1914].

CARAVACA, F., "Hermenéutica del *Romance del Conde Arnaldos*. Ensayo de interpretación", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVII, 1971, 191-319.

CATALÁN, DIEGO, "El mito se hace historia: el romance y la herencia baladística", en *Arte poética del Romancero oral*, Madrid: Siglo XXI, 1998, t. II, 109-144.

——, "A modo de prólogo. El Romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria", en *Arte poética del Romancero oral*, Madrid: Siglo XXI, 1997, t. I, IX-XXXIII.

DEYERMOND, ALAN, *Point of View in the Ballad:* The Prisoner, the Lady and the Shepherd, *and Others*, London: University of London, 1996.

DÍAZ ROIG, MERCEDES, "Lo maravilloso y lo extraordinario en el Romancero tradicional", en Blanca Mora Sánchez (ed.), *Deslindes literarios*, México: El Colegio de México, 1977, 46-63.

——, "Amplitud y flexibilidad del Romance", *Estudios y notas sobre el Romancero*, México: El Colegio de México, 1986, 17-54.

DI STEFANO, GIUSEPPE, *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.

GONZÁLEZ, AURELIO, "Poética del Romancero: fórmulas y tópicos", en Carmen Parrilla (ed.), *Actas del IX Congreso de la AHLM, La Coruña, 2001*, La Coruña: Universidad de La Coruña [en prensa].

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "El romance *Río Verde, Río Verde*", *Estudios sobre el Romancero,* Madrid: Espasa Calpe, 1970, 465-505.

—, "El Romancero español", *Estudios sobre el Romancero,* Madrid: Espasa Calpe, 1970, 11-84 [1ª ed., 1910].

—, "Poesía popular y poesía tradicional", *Estudios sobre el Romancero,* Madrid: Espasa Calpe, 1970, 325-356 [1ª ed., 1922].

—, "Romances y baladas", *Estudios sobre el Romancero,* Madrid: Espasa Calpe, 1970, 357-378 [1ª ed., 1927].

PÉREZ DE HITA, GINÉS, *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes. Guerras civiles de Granada,* ed. de Paula Blanchard-Demouge, Madrid: El Museo Universal, 1983.

*Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga,* 2 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.

*Silva de romances (Zaragoza 1550-1551),* ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza: Cátedra de Zaragoza, 1970.

*Silva de varios romances (Barcelona 1561),* ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia: Castalia, 1953.

VICUÑA CIFUENTES, JULIO, *Romances populares y vulgares,* Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile, 1912.

# Los exordios en la antigua lírica popular y el Romancero tradicional

Magdalena Altamirano
Hanover College

Las cancioncitas populares de origen medieval incluidas en diversas fuentes de los siglos XV al XVII y los romances tradicionales registrados en la misma época fueron, como dijo Antonio Sánchez Romeralo, "dos ramas de un árbol de hondas raíces comunes, el árbol de la tradición oral" ("Hacia una poética", 209). Estas dos ramas llevaron vidas paralelas en la cultura oral-popular de la Edad Media y el Siglo de Oro; en más de una ocasión sus vidas se entrelazarían, pues las gentes recurrirían lo mismo a las canciones que a los romances para amenizar el trabajo doméstico, las faenas del campo, los ratos de ocio y las fiestas (Frenk, "Entrevista", 286-287). Con el tiempo, la convivencia fructificaría en un riquísimo intercambio de influencias, de todo tipo.

El análisis de los *corpora* conocidos de la antigua lírica popular y el romancero viejo nos revela un buen número de coincidencias entre los dos géneros,[1] aunque a veces es difícil, o hasta imposible, establecer el origen de

[1] En mi tesis doctoral, *Analogías formales entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional*, examino varios paralelos relacionados con las formas de estos dos géneros, por ejemplo, la versificación, los recursos constructivos (paralelismo y *leixa-pren*), la repetición, la fraseología, la variación verbal y la atmósfera trágica. También analizo tres especies poéticas que son el resultado de un cruce del romance con el villancico, a saber: los villancicos con glosa narrativa tipo romance, los romances con estribillo y los romances-villancico. A lo largo de mi tesis hago numerosas referencias a las semejanzas de tipo temático. Imposible separar el fondo de la forma.

algunas semejanzas, por ejemplo: ¿pertenecen ambas manifestaciones poéticas al árbol de la tradición oral? ¿Hubo una convivencia que devino en influencia? ¿Influyó la lírica sobre el Romancero, o viceversa? Los problemas varían de acuerdo con el texto o grupo de textos de que se trate; por eso creo que, más que una solución de índole general, debemos optar por hipótesis individuales, siempre que sea posible llegar a ellas. Para mostrar lo anterior, en este trabajo estudiaré las analogías que presentan los versos iniciales de algunos romances[2] y glosas de villancicos o romances-villancico.[3]

## EL YO FEMENINO

Los comienzos con *yo* femenino abundan en los materiales líricos conservados.[4] Aparecen en las cabezas de villancico y en las cancioncitas que se nos conservan sin glosa: "Que yo, mi madre, yo, / que la flor de la villa m'era yo", "Yo bien puedo ser casada, / mas de amores moriré" (*NC*, 120B, 219).[5] También se dan en las glosas de villancicos y romances-villancico; una

[2] En este artículo me ocupo, sobre todo, del romancero viejo, aunque de vez en cuando cito textos o fenómenos del Romancero tradicional moderno. En las referencias bibliográficas suelo indicar el número que los romances llevan en las colecciones que manejo; la excepción es el *Cancionero de romances* (Anvers, 1550), al que remito por página.

[3] Los romances-villancico eran un híbrido de romance y villancico. Este subgénero poético-musical fue descubierto –y bautizado– por Margit Frenk ("Los romances-villancico", 142-144). Al igual que los villancicos "canónicos", los romances-villancico tenían un cantarcillo inicial que se repetía, todo o en parte, después de las estrofas glosadoras; la diferencia radicaba en que, en los romances-villancico, las estrofas constituían una especie de romance o romancillo en miniatura, tanto por su métrica (casi siempre cuartetas octosílabas o hexasílabas con rima única en los versos pares) como por su carácter fundamentalmente narrativo.

[4] Huelga decir que en las páginas que siguen me refiero exclusivamente a la voz poética; cuando hablo de "voz femenina" o "masculina", o de canciones y romances "puestos en boca de mujer" o "de varón", no pretendo identificar esa voz con el autor o el ejecutante de las composiciones en el mundo real.

[5] Mis ejemplos líricos proceden del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk, designado en el presente trabajo por las letras *NC* entre paréntesis; siempre remito al número que las canciones llevan en esa obra.

muestra del primer caso: "Ývame yo, mi madre, / a vender pan a la villa, / i todos me dezían: / ¡Qué panadera garrida!" (*NC*, 120B).[6] La mayoría de los textos líricos con *yo* femenino están estrechamente relacionados con el universo de la mujer.[7] En esas canciones la protagonista habla de sí misma, de sus sentimientos, sus vivencias, sus deseos; a veces es una afirmación de la propia belleza o una declaración de rebeldía frente a las convenciones sociales, como vimos en los poemas anteriores. En otras ocasiones la muchacha expresa su angustia por la partida inminente del varón:

Vanse mis amores, madre,
luengas tierras van morar:
yo no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño
[...]
que se yvan los mis amores
a las islas de la mar...

Yo soñara, madre, un sueño
que me dio en el coraçón:
que se yvan los mis amores
a las tierras d'Aragón...

(*NC*, 523)

[6] Esta glosa tiene una correspondencia con el romance de *La muerte ocultada*, donde la "viuda sin saberlo" se dirige así a la madre de su marido: "–Suegra, la mi suegra, / mi suegra garrida, // ¿qué son essas vozes / que oyo por la villa, // que todos me dezían: // 'qué vivda garrida'" (Mariscal, *La muerte ocultada*, 11).

[7] Como dice Margit Frenk, "no todas las canciones puestas en boca de mujer tienen un enfoque femenino"; de hecho, la misoginia de ciertos cantares parece "reflejar una visión más bien masculina" ("La canción", 140). Entre estas últimas composiciones se encuentran las canciones de vieja borracha o mujer perezosa, del tipo: "Si de Dios está ordenado / ke me é de akostar borracha, / daka el xarro, muchacha", "Que non sé filar / ni aspar ni devanar. // Y mercóme mi marido / un arrova de lino, / que los perros y los gatos / en ello fazían nido" (*NC*, 1572, 1907B).

Ni la glosa ni el cantarcillo incluyen marcas textuales que nos indiquen el sexo del hablante, pero, como señala Mariana Masera, la partida del ser amado es un tópico típicamente femenino, lo que nos permite suponer que las dos partes de la composición son enunciadas por una mujer (*Que non*, 46-51).

En algunas glosas la protagonista refiere, en primera persona, su encuentro con el amado: "Yo m'iva, mi madre, / las rrosas coger, / hallé mis amores / [dentro en el vergel]" (*NC*, 308B); de nuevo, la alusión a tópicos identificados con la mujer, como "coger flores" y el vergel, nos indica que la glosa está en voz femenina (Masera, *Que non*, 95-99). Una muestra más, tomada del romance-villancico *So ell enzina, enzina...*:

Yo me iva, mi madre,
a la romería,
por ir más devota,
fuy sin compañía...

[Tomé otro camino,
dexé el que tenía],
halléme perdida
en una montiña...

[Echéme a dormir
al pie d'ell enzina];
a la media noche
recordé, mezquina...

[Halléme en los braços
del que más quería... ]:
pesóme, cuytada,
desque amanecía...

[Porque ya goçaba
del que más quería]:
¡muy bendita sía
la tal rromería!...

(*NC*, 313)

Nótese que en los dos últimos textos el encuentro amoroso sí se realiza y que la glosa de *So ell enzina, enzina...* termina con una celebración del gozo erótico, puesta en boca de la protagonista.[8] El romance del *Caballero burlado* tiene varios paralelos con la glosa del romance-villancico que acabamos de citar, por ejemplo: ambos narran un encuentro fortuito entre un hombre y una mujer, incluyen el motivo de la niña que ha perdido el camino y comienzan con la frase "Yo me iva...", en voz femenina. He aquí el exordio del romance según la versión del manuscrito *Cancionero del British Museum* (principios del siglo XVI): "Yo me iva para Francia, / do padre y madre tenía. // Errado avía el camino, / errado avía la vía; // árrimeme a un castillo / por atender compañía. // Por í viene un escudero / cavalgando a la su g[u]isa" (Di Stefano, *Romancero*, 4).[9] En este romance la aventura amorosa se frustra: "–¡Oh covarde el escudero, / bien lleno de covardía!: // tuvo la niña en sus braços / y él no supo servilla", termina diciendo la doncella. Así pues, la diferencia entre *El caballero burlado* y *So ell enzina, enzina...* radica en que, en el romance, el encuentro amoroso no llega a feliz término, como sí sucede en el romance-villancico y en la glosa de *NC*, 308B.

Otro ejemplo de amores desgraciados. El inicio de *La mora Moraima*, romance fragmentario y lleno de ambigüedades, parece anticipar la deshonra de la protagonista, aunque no sabemos bien a bien si se trata de una viola-

[8] En la antigua lírica popular la romería casi siempre se asocia con el erotismo, visto de manera festiva (*NC*, 6, 273A, 1715). En los romances, en cambio, el viaje a la romería puede tener connotaciones trágicas: en muchas versiones de *Flores y Blancaflor* un conde es asesinado y su mujer capturada por los moros cuando regresan de una romería; en una versión catalana de *La muerte ocultada* el marido de la protagonista muere en la romería (Mariscal, *La muerte ocultada*, 27). Véase Altamirano, *Analogías*, 168-169, 197, 223, 286.

[9] Hay otras dos versiones antiguas del romance. Ambas comienzan: "De Francia partió la niña, / de Francia la bien guarnida" (Di Stefano, *Romancero*, 5, 6). Todo parece indicar que el romance deriva de una canción francesa de la que se conserva una versión de mediados del siglo XV. He aquí el exordio: "Et qui sont ces gentilz gallans / qui viennent voir m'amye?" (Ferrand, *Chansons*, 82). Para las diferencias entre la canción y las versiones viejas del romance, véase Catalán, *Catálogo*, 151-153. Por otra parte, la frase "Yo me iva..." aparece en los inicios de *La serranilla de la Zarzuela* (Alonso y Blecua, *Antología*, 6) y de la glosa de *NC*, 998B, también con tema de serranilla; en los dos últimos textos el exordio está en voz masculina.

ción o de una seducción consentida:[10] "Yo m'era mora Moraima, / morilla d'un bel catar. // Cristiano vino a mi puerta, / cuitada, por m'engañar; // hablóme en algaravía / como aquel que bien la sabe: // –Abrasme las puertas, mora, / si Alá te guarde de mal" (Di Stefano, *Romancero*, 29). En este romance también hay coincidencias con la lírica. Una de ellas es el autoelogio femenino, que menudea en las viejas cancioncitas folclóricas: "Soy hermosa y agraciada, / tengo gracias más de mill, / llámanme Gira Giralda, / hija de Giraldo Gil" (*NC*, 123); en el cancionero popular antiguo no faltan los ejemplos encabezados por *yo*: "Yo, mi madre, yo, / que la flor de la villa me so" (*NC*, 120A).

Por otra parte, el varón que toca a las puertas de la mujer es un motivo antiquísimo y común a varias tradiciones peninsulares y extrapeninsulares (Masera, *Symbolism*, 317-322). Otros ejemplos de romances viejos con este motivo son *Gerineldo* y *Marquillos*: "–Abráisme –dixo–, señora, / abráisme, cuerpo garrido.– // –¿Quién sois vos, el cavallero, / que llamáis a mi postigo? // –Girineldo soy, señora, / vuestro tan querido amigo" (Di Stefano, *Romancero*, 22). "–Ábreme, linda señora, / que aquí viene mi señor. // Si no lo queréis creer / veis aquí su chapirón.– // Blancaflor desque lo viera / las puertas luego le abrió" (Di Stefano, *Romancero*, 38). En el primer caso se trata de una cita concertada y, tras algún altibajo, el encuentro erótico termina en boda; en *Marquillos* el criado traidor no logra dormir con su señora, pues ésta le arranca la promesa de esperar al otro día y lo asesina mientras duerme.[11] En la tradición oral moderna destaca el ejemplo de *Bernal Fran-*

---

[10] La segunda posibilidad ha sido sostenida por José María Aguirre, quien ve en el romance un "intento de Moraima por excusar su propia debilidad", más que el lamento de la muchacha por la pérdida forzada de su virginidad ("Moraima", 54).

[11] En la Maragatería leonesa se recogió la única versión castellana moderna que se conoce del romance; a diferencia de lo que ocurría en la tradición antigua, en el texto leonés la protagonista se resiste a abrirle las puertas a Marquillos: "–Abre puertas, Catalina, / ábrelas, mi lindo amor. – // –No te las abriré, Marcos; / no está en casa mi señor.– // –Tu señor quedaba preso / n'esa ciudad de Aragón; // vengo en busca de dinero / pa deshacer la prisión.– // Catalina, como diestra, / sus puertas trancó mejor. // Marquitos, como valiente, / al suelo se las tiró" (*Marquillos*; Catalán y De la Campa, *Romancero*, I, 22.1). El coito se realiza bajo amenazas y, al otro día, Catalina asesina a Marquillos; "al cabo de nueve meses", la mujer da a luz

*cés*, donde el marido de la adúltera se hace pasar por el amante: "–¡Francisquita, Francisquita, / la del cuerpo muy sutil! // Ábreme las puertas, mi alma, / que yo te las mando abrir. // –¿Quién es ese caballero / que mis puertas manda abrir? // –Yo soy el Andrés Francés / que en un tiempo te serví" (Díaz Roig, *Romancero*, V.1.1).[12] La entrevista amorosa concluye con el asesinato de la adúltera por parte del ofendido. Como se ve, en el Romancero la puerta está directamente asociada con el intercambio sexual, pero, en la mayoría de los romances que revisamos (*La mora Moraima*, *Marquillos*, *Bernal Francés*), dicho intercambio no tiene un final feliz.

El varón que toca a la puerta también aparece en las viejas cancioncitas líricas: "Ábreme, casada, por tu fe; / llueve menudico, y mojomé", "Por esta calle me boy, / por esta otra doy la buelta: / la dama que me quisiere / téngame la puerta abierta" (*NC* 341, 1562). Al igual que en el romancero, en el cancionero popular antiguo la puerta es la vía de acceso al cuerpo de la mujer; en la glosa que sigue la descripción de la casa simboliza el cuerpo femenino, consumido de deseo (Masera, *Symbolism*, 313):

Anoche, amor,
os estuve aguardando,
la puerta abierta,
candelas quemando,
y vos, buen amor,
con otra holgando.

(*NC*, 661)

Nótese que la queja de la mujer se debe a que el varón no traspasó sus umbrales; en esta cuarteta –en perspectiva femenina, como la glosa anterior– los toques a la puerta no sólo son motivo de gozo, sino que se equiparan con los latidos de un corazón lleno de emoción y de deseo (Masera, *Symbolism*, 312-

a un varón, que corre la misma suerte que su padre. El resto de las versiones tradicionales modernas procede de Cataluña y las comunidades sefardíes de Oriente.

[12] El romance vivía en la tradición antigua; Góngora, Calderón y Lope citan algunos de sus versos (Menéndez Pidal, *Romancero*, II, 407-408).

313): "Llaman a la puerta, / y espero yo a mi amor: / ¡que todas las aldabadas / me dan en el coraçón!" (*NC*, 292). El contraste con *La mora Moraima* es inevitable, sobre todo porque los rasgos comunes con la lírica funcionan de manera diferente en el romance. De entrada, el comienzo en *yo* contribuiría a captar el interés de los oyentes desde un primer momento, pues el relato se presenta como contado por un testigo de primera mano, su propia protagonista. Los exordios romancísticos se caracterizan por su fuerte codificación (Catalán, *Catálogo*, 115-119) y, al respecto, es significativo que el autoelogio se dé precisamente en el verso inicial ("Yo m'era mora Moraima, / morilla d'un bel catar"); en el romance el autoelogio no es una exclamación alegre, como en la mayoría de las cancioncitas líricas,[13] sino la presentación del elemento que originó la desgracia de la mora: su belleza. El motivo del varón que toca a la puerta se introduce en el segundo verso ("Cristiano vino a mi puerta, / cuitada, por m'engañar...") y es visto como un suceso lamentable, y no como la ocasión deseada –y esperada– por la mujer que vimos en la lírica.

El *yo* femenino no es exclusivo de los romances con temática amorosa. El recurso también encabeza romances que tratan asuntos distintos, como *Las quejas de doña Lambra*: "–Yo me estava en Barvadillo, / en essa mi heredad; // mal me quieren en Castilla / los que me avían de aguardar: // los hijos de doña Sancha / mal amenazado me an" (Di Stefano, *Romancero*, 115); *La muerte de Isabel de Liar*, en que la protagonista cuenta sus desventuras después de muerta: "Yo m'estando en Coimbra / a prazer y a bel folgar, // por los campos de Mondengo / cavalleros vi asomar. // Desque yo los vi, mesquina, / luego vi mala señal, // qu' el coraçón me dezía / lo que traían en voluntad" (Di Stefano, *Romancero*, 67);[14] o el romance de *Doña Isabel*, inspirado –quizá– en la figura

---

[13] Un botón de muestra: "Pues que me tienes, Miguel, por esposa, / ¡mírame, Miguel, cómo soi hermosa!" (*NC*, 122); véase *NC*, 124, 126, 128, 235, 287B, entre otros.

[14] Hay otra versión antigua (considerada posterior a la que acabamos de citar) que comienza: "Yo me estando en Giromena / a mi plazer y holgar, // subiérame a un mirador / por más descanso tomar. // Por los campos de Monvela / cavalleros vi assomar; // ellos no vienen de guerra / ni menos vienen de paz: // vienen en buenos cavallos, / lanças y adargas traen. // Desque yo lo vi, mezquina, / parémelos a mirare" (Di Stefano, *Romancero*, 68). Se cree que el romance narra la muerte de Inés de Castro (1320-1355), amante del infante don Pedro de

de Inés de Castro o de la reina Leonor Téllez de Portugal: "Yo me estando en Tordesillas / por mi plazer y holgar, // vínome al pensamiento, / vínome a la voluntad // de ser reina de Castilla, / infanta de Portugal" (Di Stefano, *Romancero*, 73). Ninguno de estos romances narra sucesos felices.

Todo parece indicar que los exordios romancísticos con *yo* femenino se deben a una influencia de la lírica sobre su gran hermano. No sólo porque esta clase de comienzos se da más en la primera que en el segundo, sino también porque la abundancia de ejemplos líricos concuerda con un fenómeno más general: el relieve que la voz femenina tiene en el cancionero popular antiguo, donde, frente a lo que ocurre en la lírica culta coetánea, la mujer sí habla.[15] A partir de este recurso común podemos apreciar una diferencia entre las dos manifestaciones poéticas que estudiamos. En las cancioncitas citadas la mujer utiliza el *yo* para expresar su mundo interior y, aunque a veces hay angustia en su voz, ésta no alcanza la nota trágica que vimos en varios romances. Al respecto hay que recordar que, como dice Giuseppe di Stefano, "al público del romancero le atraen decididamente más las desgracias que la buenas venturas" (*Romancero*, 49); además, en los romances, los inicios en primera persona coadyuvan a la actualización dramática que caracteriza al género y facilitan que el oyente se interese por el texto desde el primer momento, al hacerlo partícipe del clima de la historia que se va a narrar.

---

Portugal (el futuro Pedro I), que fue asesinada por órdenes del rey Alfonso IV; sobre el personaje histórico, véase Di Stefano, *Romancero*, 255.

[15] En la poesía cortesana del siglo XV y principios del XVI la voz femenina casi no existe (en los poemas amorosos del periodo el varón es quien lleva la voz cantante); según Margit Frenk, el influjo de las viejas cancioncitas folclóricas propició la aparición de la voz femenina en la lírica cortesana y urbana de la época posterior ("Transculturación", 92 y ss.). En el corpus conocido del cancionero popular antiguo la mujer habla tanto como el hombre y hay un buen número de cantares con voz neutra o indiferenciada (Masera, *Que non*, 109). Por otra parte, la voz femenina es una característica compartida por varias tradiciones poéticas; se manifiesta en todos los géneros de la poesía medieval que, de alguna manera, se alejan de la lírica típicamente trovadoresca (Frenk, *Las jarchas*, 79-80).

EL YO MASCULINO

En la antigua lírica popular y el romancero tradicional hay algunos comienzos con *yo* masculino.[16] En el primer género el recurso se da en las cancioncitas que se nos conservan sin glosa: "Yo, que no sé nadar, morenica, / yo, que no sé nadar, moriré", "Yo vestím'el mi gaván / por la donzella; / ella ojo en el balandrán, / yo el ojo en ella" (*NC*, 967, 1625); también aparece en las glosas de villancico, como ésta, incluida en *Quem tem farelos*, de Gil Vicente:

Eu amey hu-a senhora
de todo meu coraçam,
quis Deos e minha ventura
que nam ma querem dar, nam...

Nam me vos querem dare:
yr-m'ey a tierras agenas
a chorar meu pesare...

(*NC*, 478)[17]

Giuseppe Di Stefano ha señalado, con razón, que los dos primeros versos podrían ser eco o modelo del inicio del romance de *Catalina*: "Yo me adamé un amiga / dentro en mi coraçón; // Catalina avía por nombre, / no la puedo olvidar no" (Di Stefano, *Romancero*, 28). Y en el romance *De la luna tengo quexa...* hay un hemistiquio semejante, aunque no en posición inicial: "Yo me amava una señora / que en el mundo no hay su par" (Di Stefano, *Romancero*, 11).

[16] Para la identificación de la voz masculina en el cancionero popular antiguo, véase Masera, "Fue a la ciudad", 48-55.

[17] El *yo* masculino encabeza otro par de glosas: "Fuyme yo para mi tierra..." y "Yo me iva, la mi madre..." (*NC*, 992, 998). La primera glosa (formada por dos estrofas paralelísticas) desarrrolla un estribillo culto y se publicó en el pliego suelto *Cantares de diversas sonadas...* (*ca.* 1520); la segunda fue registrada en el *Cancionero musical de Palacio*, compilado entre 1505 y 1521 para uso interno de los músicos de la capilla real. Ambas composiciones recuerdan el estilo de las serranillas y es posible que fueran obra de autores cultos que imitaban el estilo de la poesía popular; para *NC*, 992, véase Frenk, "Prólogo", xxxvi-xxxvii, xliv.

Otros romances con exordios en *yo* masculino son *La aparición de la amada muerta* y *La muerte del maestre de Santiago.* En el primer caso se trata de una historia de amor frustrado por el fallecimiento de la amiga: "Yo me partiera de Francia, / fuérame a Valladolid. // Encontré con un palmero, / romero atán gentil. // –¡Ay!, dígasme tú, el palmero, / romero atán gentil: // nuevas de mi enamorada / si me las sabrás dezir" (Di Stefano, *Romancero,* 45). El poema concluye con la aparición de la difunta, que, por un lado, le pide al varón que no la olvide y, por el otro, insiste en que éste rehaga su vida amorosa. El motivo necrológico y el *yo* masculino vuelven a unirse en *La muerte del maestre de Santiago,* donde el infante don Fadrique, hermano de Pedro I de Castilla, narra –como desde ultratumba– su propio asesinato, un recurso que habíamos visto en *La muerte de Isabel de Liar* y que encontramos en el cantar de *Los comendadores* (*NC,* 887A-E):

> Yo me estava allá en Coimbra, / que yo me la ove ganado,
> cuando me vinieron cartas / del rey don Pedro mi hermano,
> que fuesse a ver los torneos / que en Sevilla se han armado.
> Yo, maestre sin ventura, / yo, maestre desdichado,
> tomara treze de mula, / veinte y cinco de cavallo,
> todos con cadenas de oro / y jubones de brocado.
> Jornada de quinze días / en ocho la avía andado...
>
> (Di Stefano, *Romancero,* 70)

En los romances anteriores el exordio en *yo* masculino se relaciona con el sufrimiento amoroso o la muerte; lo mismo ocurre en la glosa de *NC,* 478 y en otros poemas líricos (*NC,* 967, 992); creo, con Mariana Masera, que no debemos descartar la posibilidad de un influjo de la poesía cortesana en la relación voz masculina-sufrimiento amoroso que presentan estas y otras composiciones poéticas populares.[18]

El exordio en *yo* masculino también se da en *La lavandera de San Juan,* un romance que se caracteriza porque en unos cuantos versos (nueve en

[18] Masera ("Fue a la ciudad", 56) estudia el caso de la antigua lírica popular, pero pienso que esta suposición puede aplicarse a ciertos romances.

total) condensa varios motivos que tradicionalmente asociamos con la lírica. Aunque no hay marcas explícitas que nos indiquen el sexo del hablante, el contexto nos permite suponer que el relato está puesto en boca de varón: "Yo me levantara, madre, / mañanica de San Juan. // Vide estar una donzella / ribericas de la mar; // sola lava y sola tuerce, / sola tiende en un rosal; // mientra los paños s'enxugan / dize la niña un cantar" (Di Stefano, *Romancero*, 3).[19] La doncella lavando, las orillas del río, el rosal y, más adelante, la pregunta por el amigo ausente nos remiten al universo de la lírica. Los vasos comunicantes entre el cancionero y el romancero podrían extenderse al inicio del poema. La frase "Yo me levantara..." abre una glosa fragmentaria del *Cancionero musical de Palacio*:

Aquel gentilhombre, madre,
caro me cuesta el su amor.

Yo me levantara un lunes,
un lunes antes del día;
viera estar al ruyseñor...

(*NC*, 629)

La voz del estribillo es femenina y es probable que fuera la misma que enuncia el desarrollo. Los dos primeros versos de la glosa recuerdan el *incipit* de la versión de *La adúltera(ó)* citada por Lope en su comedia *La locura por la honra* (1610-1612): "Yo me levantara un lunes / un lunes de la Ascensión; // hallé mi puerta enramada / toda de un verde limón. // No me la enramó es-

[19] Giuseppe di Stefano plantea tres hipótesis para identificar al narrador: a) el hijo que "anuncia a su madre sus propios amores, en la forma indirecta... de la evocación de la doncella que busca al amado, o sea, a él"; b) un narrador-testigo, que "emite la señal de exordio codificada como anunciadora de la voz que relata de sí misma", para descubrir después que relata amores ajenos; c) una voz femenina que "habla de sí en tercera persona, como a través de una figura ficticia" (136). Al igual que Di Stefano, opino que la primera hipótesis es la más convincente y, al respecto, me gustaría recordar que, aunque rara, la confidencia del varón a la madre no es insólita en el romancero tradicional, pues también se manifiesta en las versiones modernas de *La doncella guerrera* (Altamirano, "*La doncella*", 40-44).

cudero, / ni hijo de labrador, // enramómela don Carlos, / hijo del emperador" (Swislocki, "El romance", 215);[20] el comienzo subsiste en ciertas versiones modernas del romance: "Yo me levantara un lunes, / un lunes antes de albor; // hayí mi puerta enramada / de rosas y nuevo amor. // Ni me la enramó Beyacos, / ni hijo de un labrador, // me la enramara don Carlos, / que de mí se enamoró" (Alvar, *Poesía*, 77*a*). Además, el primer verso abunda en la tradición sefardí; se da en varios romances y en algún epitalamio, lo mismo en voz femenina que en masculina.[21] Por otra parte, el hecho de que haya principios muy similares en las canciones francesas antiguas[22] me hace pensar que los exordios tipo "Yo me levanté..." son un rasgo que el Romancero heredó de la lírica.

## EXPRESIONES LEXICALIZADAS

En el apartado anterior citamos la primera parte de *La lavandera de San Juan* y vimos que el romance tiene muchos puntos de contacto con el cancionero popular antiguo. No agotamos todas las posibilidades. El último verso que transcribimos fue "mientra los paños s'enxugan / dize la niña un cantar"; el cantar de la niña es, en realidad, un villancico:

---

[20] Sólo tenemos dos versiones antiguas completas del romance; ambas presentan exordios muy diferentes al del texto utilizado por Lope. La que comienza "–Blanca sois, señora mía, / más que el rayo del sol..." se imprimió en el *Cancionero de romances* (Anvers, 1550); la otra, con *incipit* "–¡Ay cuán linda que eres, Alba, / más linda que no la flor!", se publicó en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562) y en la *Rosa de amores* (Valencia, 1573) de Timoneda; pueden verse en Di Stefano, *Romancero*, 32, 33.

[21] Romances (voz femenina): "Yo me levantara un lunes / y un lunes antes del sol" (*Repulsa y compasión*; Alvar, *Poesía*, 117); romances (voz masculina): "Yo m'alevantí un lunes, / y un lunes por la mañana" (*La esposa de don García*; Alvar, *Poesía*, 62), "Yo me levantí un lunes, / un lunes por la mañana" (*La adúltera con un gato*; Alvar, *Poesía*, 79); epitalamio (voz femenina): "Yo me levantara un lunes, / un lunes por la mañana" (Alvar, *Poesía*, 191).

[22] Por ejemplo: "Je me levay par ung matin, / ung bien matin avant le jour" (Paris, *Chansons*, 82).

¿Dólos mis amores, dólos?,
¿dónde los yré a buscar?

Dígasme tú, el marinero,
que Dios te guarde de mal,
¿si los viste a mis amores,
si los viste allá pasar?

(*NC*, 519B)

"–Digas tú, el..." es una de las expresiones lexicalizadas recurrentes en la antigua lírica popular y el Romancero tradicional (Altamirano, *Analogías*, 229-234). Su frecuencia de aparición es más o menos igual en ambos géneros, aunque en los romances la frase no forma parte de los exordios, como sí sucede en la glosas de los villancicos.

En el Romancero, "–Digas tú, el..." introduce varios tipos de preguntas, pero, por lo general, éstas no se relacionan con asuntos amorosos: "–Dígasme tú, el cavallero, / cómo era la tu gracia" (*La venganza de Mudarra*; Di Stefano, *Romancero*, 117), "–Dígasme tú, el hermitaño, / tú que hazes santa vida: // esse ciervo del pie blanco / ¿dónde haze su manida?" (*Lanzarote y el ciervo de pie blanco*; Di Stefano, *Romancero*, 53), "–Dígasme tú, el palmero, / no me niegues la verdade: // ¿en qué año y en qué mes / passaste aguas de la mare?" (*El palmero*; Di Stefano, *Romancero*, 145), entre otros. Las preguntas anteriores son enunciadas por un varón; también es masculina la voz de los siguientes versos, uno de los poquísimos ejemplos romancísticos en que "–Digas tú, el..." sirve de preámbulo a una indagación sobre la persona amada: "–¡Ay!, dígasme tú, el palmero, / romero atán gentil: // nuevas de mi enamorada / si me las sabrás dezir" (*La aparición de la amada muerta*; Di Stefano, *Romancero*, 45).[23]

[23] En el romance-villancico publicado en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562) la pregunta sobre el paradero de la persona amada también está en voz masculina: "–Dígasme tú, el hermitaño, / assí Dios te dé alegría, / si has visto por aquí passar / las cosas que yo más quería. // [...] // –Por mi fe, buen cavallero, / la verdad yo te diría: / yo la ví por aquí passar / tres horas antes del día" (fol. 99).

En cambio, en las glosas, la expresión casi siempre está puesta en boca de una mujer que pregunta por el amado ausente, tal y como se ve en el villancico que canta la lavandera, otro botón de muestra:

Digas, marinero,
del cuerpo garrido,
¿en quál d'aquellas naves
pasa Fernandino?
¡Ay!, qu'era casado,
¡mal me á mentido!

(*NC*, 642B)

El marinero y la mujer que pide nuevas sobre el amigo ausente reaparecen en esta glosa:

–Dígasme, marinero,
que andas por la mar,
si me traes nuevas
d'amador leal.
–Darlas hé, señora,
de tu desventura.
La nave en el puerto
Y el vento a la fortuna.

(*NC*, 942B)[24]

En otras ocasiones, "–Digas tú, el..." da lugar a un requiebro amoroso por parte del varón:

–Digas, el pastorcico,
galán y tan pulido,
¿cúyas eran las vacas
que pastan par del río?
–Vuestras son, mi señora,
y mío es el suspiro.

(*NC*, 1155)[25]

---

[24] Es posible que la glosa haya sido retocada (Frenk, "El Masson", 123-125).

[25] Se conoce otra versión de la glosa: "–Dime, pastorcico / del cuerpo lozano, / ¿cúias son las vacas / que andan por el vado? / –Que vuestras son, señora, / y mío es el cuidado" (*NC* 1155B).

La glosa tiene una correspondencia directa con el romance de *La condesita*: "–Pastorcito, pastorcito, / dime por Dios tu verdad: // ¿de quién son estas vaquitas, / todas son de una señal? // –De don Marcos, son, señora, / de don Marcos general" (Catalán, *Romances*, V.141). En algunas versiones del romance la pregunta comienza con la fórmula que estudiamos: "–Dígame, usted, vaquerito, / por la Santa Trinida[d]: // ¿de quién son estas vaquitas / de tanto hierro y señal? // –Estas vacas, gran señora, / son del conde de don Bla[s] // qu'el domingo se amonesta / y er lunes se va a casa[r]" (Catalán, *Romances*, V.201).[26] Es muy probable que la glosa del villancico 1155 sea contrahechura de una versión antigua del romance (Frenk, "Apostillas", 59); nótese que, al pasar de un género a otro, la respuesta del pastor ha cambiado de signo y ha devenido en requiebro galante en la glosa del villancico (Frenk, *Estudios*, 200).

La antigua lírica popular y el Romancero tradicional coinciden en el uso de la expresión "–Digas, tú, el...", pero difieren en el hecho de que, en las glosas de los villancicos, la frase generalmente introduce una pregunta de tipo amoroso, y en los romances no. Esta circunstancia nos muestra –una vez más– que, aunque nuestros géneros pueden compartir un recurso, no lo manejan siempre de la misma manera y que cuando uno de ellos toma algo del otro tiende a adaptarlo a su propia tradición poética, como vimos a propósito de la glosa del pastor, trasunto de un pasaje de *La condesita*.

[26] En el romance juglaresco del *Conde Dirlos*, y en su derivado tradicional *La partida del esposo* (o *El conde Antores*), la situación es inversa, pues es la condesa quien está a punto de desposarse nuevamente y el conde quien evita con su llegada el nuevo matrimonio. En ambos romances la pregunta la hace el conde. En el romance antiguo el conde llega a sus tierras y, al ver que han sustituido su escudo de armas, se acerca al portero de la villa y dice: "–Por Dios te ruego, el portero, / me digas una verdade: // ¿De quién son aquestas tierras?, / ¿quién las solía mandare? // –Plázeme –dixo el portero–, / de dezirvos la verdade: // ellas eran del conde Dirlos, / señor de aqueste lugare, // agora son de Celinos, / de Celinos el infante" (*Cancionero de romances*, 119). En *La partida del esposo* lo que ha cambiado de dueño son las vacas: "–Alto, alto, pastorcillo, / yo le quiero preguntar: // ¿de quién son estas vacas / marcadas de otra señal? // –Éstas son del conde Viejo, / Dios lo llegue a perdonar, // y ahora son del conde Niño, / que no las llegue a lograr" (Catalán y De la Campa, *Romancero*, I, 20.3). Los tres romances están emparentados.

Otro ejemplo del influjo del Romancero sobre la lírica: la frase "Ya se parte, ya se va..." abunda en el Romancero viejo y algo menos en el de tradición oral moderna (Altamirano, *Analogías*, 206): "Ya se parten los romeros, / ya se parten, ya se van, // de noche por los caminos, / de día por los xarales" (*Gaiferos vengador*; Di Stefano, *Romancero*, 143), "Ya se parte el buen moro, / ya se parte, ya se iba" (*Moro alcaide*; Alvar, *Poesía*, 9). En el corpus conocido de la antigua lírica popular el único texto que incluye la expresión es el romance-villancico *Ventura sin alegría...* Reproduzco la glosa:

Ya se parte e[l] cavallero,
camino de rromería,
en el medio del camino
faleçera lha diamiga...

En el medio del camino
faleçera lha diamiga,
com la punta de su espada
rrica cueva le asía...

(*NC*, 881*bis*)

El poema contrasta notablemente con *So ell enzina, enzina...* (*NC*, 313), el romance-villancico que citamos a propósito del *yo* femenino. En *Ventura sin alegría...* el viaje a la romería acaba trágicamente, con la muerte de la amiga, a diferencia del gozo erótico con que termina la aventura a la romería en *So ell enzina, enzina...* y otras composiciones líricas.[27] Como ha señalado Margit Frenk, el clima de tragedia que rodea a *Ventura sin alegría...* lo acerca al Romancero ("El Mason", 126). Por mi parte (Altamirano, *Analogías*, 181, 270), en la descripción del entierro de la mujer encuentro una correspondencia con una versión gallega del romance *El cura sacrílego*, donde muere la niña a la que el sacerdote ha ocultado durante siete años y éste decide enterrarla debajo del altar mayor: "coa puntiña da súa espada / a coviña ll'afondou, // e coa aliña do sombreiro / a terriña ll'apañou" (Valenciano, *Romanceiro*, 88*a*).

[27] Véase nota 8.

Los romances-villancico son un cruce del romance con el villancico y, por ello, exhiben una curiosa e interesante amalgama de elementos líricos y romancísticos. El texto que acabamos de ver se sitúa del lado del Romancero, por su atmósfera trágica, sus imágenes y la fórmula que abre su glosa. En el otro lado de la moneda tenemos poemas como *So ell enzina, enzina...*, que están más cerca de la lírica, por su tono festivo, su comienzo con "Yo me iva..." y la apelación femenina a la madre.

Hemos revisado las semejanzas y las diferencias que presentan los versos iniciales de algunos romances y glosas de villancicos o romances-villancico. Creo que esta exposición ha puesto de relieve un aspecto fundamental de la relación entre las dos ramas de nuestro antiguo folclor poético: el hecho de que las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales pueden compartir un recurso, un motivo o una expresión lexicalizada, pero no los manejan siempre de la misma manera; es decir, que son géneros hermanos y, a la vez, géneros distintos. Ahí radica su riqueza.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, JOSÉ MARÍA, "Moraima y el prisionero: ensayo de interpretación", en N. D. Shergold (ed.), *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, London: Tamesis Books Limited-University of Wales Press, 1972, 53-72.

ALONSO, DÁMASO y JOSÉ MANUEL BLECUA (eds.), *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid: Gredos, 1986 [1ª ed. 1956].

ALTAMIRANO, MAGDALENA, *Analogías formales entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional*, tesis doctoral, México: El Colegio de México, 2002.

—, "*La doncella guerrera*, ¿romance paralelístico?", en Aurelio González, Lilian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996, 33-46.

ALVAR, MANUEL, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México: Porrúa, 1966.

*Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

*Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona, 1562)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1954.

CATALÁN, DIEGO (coord.), *Catálogo general del romancero, IA, Teoría general y metodología del romancero panhispánico*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984.

—— (ed.), *Romances de tema odiseico, II*, colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1970.

—— y MARIANO DE LA CAMPA (eds.), *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, 2 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 1991.

FERRAND, FRANÇOISE (ed.), *Chansons des XV^e et XVI^e siècles. L'Amour de moy*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1986.

FRENK, MARGIT, "Apostillas a un artículo sobre romancero", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, 1958, 58-60.

——, "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en Alan Deyermond y Ralph Penny (eds.), *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano, II, Literatura*, Madrid: Castalia, 1993, 139-159.

——, "Margit Frenk risponde a tre domande sul 'romancero' e sull' antica lirica popolare ispanica", *Quaderni Portoghesi*, 11:12, 1982, 281-289.

——, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978.

——, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México, 1975.

——, "El 'Masson 56': cancionero poético-musical del siglo XVI conservado en París", en Martha Elena Venier (ed.), *Varia lingüística y literaria. 50 años del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, II, Literatura: de la Edad Media al siglo XVIII*, México: El Colegio de México, 1997, 117-129.

—— (ed.), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.

——, "Prólogo" a Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Valencia: Castalia, 1952, xi-li.

——, "Los romances-villancico", en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi (eds.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, Madrid: José Esteban, 1984, 141-156.

——, "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista", en Augustin Redondo (ed.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'emergence d'images nouvelles*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1994, 91-102.

MARISCAL, BEATRIZ (ed.), *La muerte ocultada*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1984-1985.

MASERA, MARIANA, "'Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva'. La voz masculina en la antigua lírica tradicional", *Medievalia*, 31, 2000, 47-57.

——, *"Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001.

——, *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyric. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, tesis doctoral, London: University of London, 1995.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1968 [1ª ed. 1953].

PARIS, GASTON, *Chansons du XVᵉ siècle publiées d'apres le manuscrit de la Bibliotèque Nationale de Paris*, Paris: Société des Anciens Textes Français, 1935.

SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, "Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo", en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna: Primer Coloquio Internacional*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972, 207-231.

SWISLOCKI, MARSHA, "El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos", *Bulletin of Hispanic Studies*, 63, 1986, 213-223.

VALENCIANO, ANA (ed.), *Romanceiro xeral de Galicia, I, Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid-Santiago de Compostela: Fundación Menéndez Pidal-Xunta de Galicia, 1998.

# "Si violento, bueno; si breve dos veces bueno". Sobre la inestabilidad actancial en *Rico Franco* y *Marquillos*

Rodrigo Bazán Bonfil
Universidad Iberoamericana

Porque en los materiales del Romancero abundan los títulos que evidencian la definición protagónica y actancial de los personajes, la permanencia de un nombre como forma preferida en la identificación de un texto parece estar determinada por el grado en que éste cubra cierta función de *prolepsis* general, en tanto forma de enunciar el tema y/o anunciar al protagonista. Ejemplo de ello serían la *Penitencia del Rey Don Rodrigo* o la *Nueva relación donde se da cuenta y declara como una muger, llamada Ana Contreras, inducida del Demonio dió muerte a su marido y a dos hijos y los echó en adobo; y como le dió al Galán á comer del higado y la assadura frita* (Segura, *Romances horrorosos*, 31-34) y en contraste habrá que considerar la importancia de la narración en aquellos romances cuyo título consista en un nombre propio; pues incluso asumiendo que corresponda al del protagonista, sólo el conocimiento de la fábula permitirá saber si se trata de una víctima –cuyo *pathos* actancial la sujeta a la violencia de otro– o si, al contrario, su *praxis* lo convierte en victimario de aquellos a quienes violenta.[1]

[1] El problema, por supuesto, no es menor cuando el título se forma con un par de nombres porque éstos pueden corresponder lo mismo a la víctima y al victimario, como en *Tamar y Amnón*, que a la vengadora y la víctima, pues *Blancaflor y Filomena* es título que elide las ofensas de Tarquino.

*Marquillos y Rico Franco*[2] son títulos de la segunda clase, el inicio de las historias sugiere que corresponden a sus acciones como protagonistas-victimarios porque ambos asaltan, matan y raptan para obtener a quienes desean, y parece que, por tanto, podrían agruparse temáticamente con los muchos romances que –como *Tamar y Amnón, Blancaflor y Filomena, Lucrecia y Tarquino, La Cava, Rosaura la de Trujillo, El pastor que defiende la honra de su hija* o *Los soldados forzadores*– narran violaciones.

Y, sin embargo, visto que ambos mueren a manos de sus hipotéticas víctimas en forma por demás ridícula –el primero se duerme antes de satisfacer la pasión sexual por la que ha asesinado, y el otro es engañado como un niño antes que logre su negro propósito–, es claro que la riqueza narrativa de estas historias está determinada, como estilísticamente corresponde a los motivos violentos en el romancero viejo, porque la brevedad de sus textos y la sobriedad del tratamiento que reciben subraya la violencia de las acciones al enunciarlas sin describirlas[3] y porque la repentina conversión de las víctimas en vengadoras genera un interés manifiesto que la tradición oral moderna ha conservado.

Así, porque para convertir la sorpresa en un núcleo dramático el tratamiento moderno noveliza secuencias que las versiones viejas adjetivan, en

---

[2] Las versiones que forman el *corpus* analizado son:

*Marquillos* (vieja): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga, apud*, Di Stefano, *Romancero*, 196-197.

Moderna: Catalán, *Romancero general de León*, t. I, 145-146.

*Rico Franco* (vieja): *Cancionero de romances*, Martin Nucio, Envers, 1550. Hay veintiún versiones modernas: 8 LEONESAS en Catalán, *Romancero general de León*, t. I, 385-386, 386-387, 387, 387-388, 388-389, 389, 390, 390-391; 3 CASTELLANAS en Alonso, *Romances de castilla*, 34, 34-35, 35; 3 CANARIAS en Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, 280 y 286, y t. II, 69; 3 SEFARDITAS en Galmés, *El romancero hispánico*, 469; Armistead y Silverman, *Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la Isla de Rodas*, 66; y Alvar, *El romancero viejo y tradicional*, 251-252; 2 SANTANDERINAS en Galmés, *El romancero hispánico*, 495-469; y Alvar, *El romancero viejo y tradicional*, 251; 1 VALLISOLETANA en Díaz, Delfín Val y Díaz Viana, *Romances tradicionales*, 197; 1 ZAMORANA en Díaz, Joaquín, *Romances tradicionales*, 17-18.

[3] Para una discusión amplia sobre este punto véase Rodrigo Bazán Bonfil, "Variedad estilística", 57-66.

éstas la adjetivación inicial de los personajes funciona como marca de caracterización y similitud entre los victimarios; y a su vez, subraya entre Marquillos, Rico Franco y sus víctimas un contraste mucho más fuerte que el dado por sus meras funciones actanciales. De modo que mientras el traidor e hidalgo enfrenta a una mujer cuyo emblemático nombre[4] apenas necesita redondearse diciendo su agilidad y belleza:

¡Cuán traidor eres, Marquillos, cuán traidor de corazón!
[...]
–Marquillos, por Dios te ruego que me otorgases un don:
que no durmiesses comigo hasta que rayasse el sol.–
Marquillos, como es hidalgo, el don luego le otorgó
[...]
Levantóse muy ligera la hermosa Blancaflor
tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló
(*Marquillos, Pliegos poéticos*, 265)

el aragonés que usa de cortesía, queda frente a una mujer cuya carencia de nombre propio no impide que se la dibuje joven, virgen, soltera, bella, bien criada, deseable y demandada; ni obsta para que se vea que es tanto o más peligrosa que Blancaflor porque es además "artera", *i.e.*, lo bastante cautelosa, astuta y mañosa como para engañar y matar a su raptor sin que éste pueda obtenerla:

dentro estaba una doncella, muy fermosa y muy cortés,
siete condes la demandan y así facen reyes tres.
Robárala Rico Franco Rico Franco aragonés
[...]
–Prestédesme Rico Franco vuestro cuchillo lugués,
cortarté fitas al manto que no son para traer.–

[4] "Blancaflor" es nombre prenotado por las muchas versiones del romance que refieren la violenta venganza de Progne tras la violación de Filomela; mismas que truecan el nombre del agresor, Tereo, por Tarquino, violador de Lucrecia. Véase Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 412-674; Tito Livio, *Historia romana*, I, 57-59 y los romances correspondientes.

Rico Franco de cortese    por las cachas lo fue tender,
la doncella que era artera    por los pechos se lo fue a meter.
(*Rico Franco, Cancionero de Romances,* 202r)

Víctimas y victimarios se construyen, pues, mediante la adjetivación que reciben y la caracterización por sus acciones; y explicar la novelización de la intriga y la variación de las fábulas requiere, en consecuencia, entender cómo las versiones de la tradición oral moderna refuncionalizan y contrastan la supuesta cercanía entre los victimarios –y la lejanía aparente entre las hipotéticas víctimas– recién establecidas como característica de las versiones viejas.

Subrayo entonces, y para empezar, que la disposición simétrica de los cuatro motivos en la versión vieja del *Romance de Marquillos* permite, tomando el acoso como eje, que un segundo engaño invierta las definiciones actanciales de manera que la víctima pueda vengarse:

¡Cuán traidor eres, Marquillos,    cuán traidor de corazón!
Por dormir con tu señora    avías muerto a tu señor;
desque le huviste muerto    le quitaste el chapirón,
fuéraste al castillo fuerte    donde está la Blancaflor.    [asesinato]
–Ábreme, linda señora,    que aquí viene mi señor.
Si no lo queréis creer    veis aquí su chapirón.–
Blancaflor desque lo viera    las puertas luego le abrió.  [engaño: M → Bf]
Echóle brazos al cuello,    allí luego la besó;
abrazándola y besando    a un palacio la metió.    [acoso]
–Marquillos, por Dios te ruego    que me otorgases un don:
que no durmiesses comigo    hasta que rayasse el sol.–
Marquillos, como es hidalgo,    el don luego le otorgó.
Como viene tan cansado,    en llegando se adurmió.    [engaño: Bf → M]
Levantóse muy ligera    la hermosa Blancaflor,
tomara cuchillo en mano    y a Marquillos degolló.    [venganza]
(*Marquillos,* vv. 1-15)

Y cómo la modificación de esta estructura noveliza la intriga en la versión desde el momento en que el victimario pone en guardia a la dama porque le habla en términos que explicitan su deseo

El traidor era Marquitos, todos le llaman traidor:
por dormir con su señora ha matado a su señor.
–Abre puertas, Catalina, ábrelas, mi lindo amor.
–No te las he de abrir, Marcos; no está en casa mi señor.
(*Marquillos*, León, vv. 1-4)[5]

de modo que así se entienda este cambio como ampliación del primer engaño, o ya porque se interprete como una forma de cancelarlo, al intentar disuadirla con noticias del marido no logrará más que un enfrentamiento directo.

Nueva caracterización de personajes y tratamiento que hace de la versión moderna una narración mucho más violenta, pues desde el inicio subraya la pasión que mueve el asesinato, y potencia la lucha de ingenios de la intriga original (M→B=Acoso / B→M=Venganza) mezclándola con el uso de la fuerza física que narrativamente resuelve la imposibilidad de engañar a "Catalina":[6]

–Tu señor quedaba preso n'esa ciudad de Aragón;
vengo en busca de dinero pa deshacer la prisión.–
Catalina, como diestra, sus puertas trancó mejor.
Marquitos, como valiente, al suelo se las tiró
(*Marquillos*, vv. 5-8)

Pero que, sobre todo, implica una diversa interpretación de la fábula, manifiesta en los símiles casi adnominales de los versos 7° y 8° ("la diestra Catalina",

[5] Val de San Lorenzo, 21 de marzo y 7 de septiembre, 1975.

[6] Explicar esta sustitución del nombre que la versión vieja daba a la víctima es un tanto más difícil que argumentar las razones por las que aquella tomaba el de Blancaflor; quede el siguiente romance como sugerencia de su posible origen: "Yo me adamé una amiga dentro de mi corazón; / Catalina avía por nombre, no la puedo olvidar, no. / Rogóme que la llevase a las tierras de Aragón. / –Catalina, sois mochacha: no podéis caminar, no. / –Tanto andaré, el cavallero, tanto andaré como vos. / Si lo dexaís por dineros llevaré para los dos: / ducados para Castilla, florines para Aragón.– / Ellos en aquesto estando la justicia que llegó" (*Cancionero de romances*, f. 252v).

"el valiente Marquitos") y en la inmediata ampliación del acoso, tercer motivo de la narración original, que extrapola la violencia cuando el victimario prohíbe a su víctima el llanto, exige le trate como quizá correspondía al marido y posterga un acceso a su cuerpo que llegará como violación realizada bajo amenaza de muerte:

Echóle brazos al cuello, allí luego la besó;
abrazándola y besando a un palacio la metió

(*Marquillos*, vv. 8-9)

Catalina, como diestra, sus puertas trancó mejor:
Marquitos, como valiente, al suelo se las tiró.
Siete vueltas dio al palacio, con Catalina no halló;
de las siete pa las ocho ya a Catalina encontró:
la viera de estar llorando debajo de un escalón.
–¿Por qué lloras, Catalina, por qué lloras, lindo amor?
–Lloro por el mi marido, que me lo hais matado vos.
–Y si lloras, Catalina, también vos mataré a vos.
La mandara hacer la cena; ya se la hizo y cenó.
La mandara hacer la cama y él con ella se acostó.

(*Marquillos*, vv. 7-16)

Cambio de fábula –por la cruel actualización de un motivo dejado en potencia por la versión vieja– que convierte en eje narrativo las razones para buscar venganza. Y la consecución de ésta, en núcleo dramático que ya no puede explicarse en función de la hidalguía, el cansancio o el exceso de confianza del victimario (los tres absurdos y profundamente ridículos, pero tratados en la versión vieja como igualmente importantes)

–Marquillos, por Dios te ruego que me otorgases un don:
que no durmiesses comigo hasta que rayasse el sol.–
Marquillos, como es hidalgo, el don luego le otorgó.
Como viene tan cansado, en llegando se adurmió.
Levantóse muy ligera la hermosa Blancaflor,
tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló.

(*Marquillos*, vv. 10-15)

porque su conversión en víctima quedará definida en cuanto olvide que, como la situación entera se halla "fuera de su natural estado" (*Diccionario de la lengua*, s. v. "violento"), las cortesías pertinentes a la seducción no tienen lugar en este caso. Situación que a un tiempo contrasta con la forma en que, antes de violarla, Amnón ignora el ruego de Tamar para que la pida por mujer en la versión de Lorenzo de Sepúlveda:

metio Thamar la comida mas Amon de ella pegaua
dizele duerme comigo mas Thamar bien se escusaua
no hagas tan gran maldad mira bien que soy tu hermana
no sufrire tal deshonra porque sere profanada
no hagas tan gran locura que te sera mal contada
que en Ysrael no se sufre vna maldad tan maluada
pide me al rey por muger darte me ha de buena gana
Amon no escucha razon antes alli la forçaua
y luego la aborrecio mas de lo que antes la amaua

(*Tamar*, *En torno al romancero sefardí*, 98-101)

tanto como contrasta con la labor de convencimiento de quien, en un romance vulgar, prefiere mentir que forzar

Vamos pa doña Isabel, la doña Isabel Deo Gratias,
y su amante don Francisco que habitaba en una casa.
Seis años lleva de amores, en servirla y regalarla;
nunca pudo sacar de ella, de su amor, una palabra.
Un día, al entrar de misa, sola la ha encontrado en casa
–Buenos días, Isabel. –Bienvenido, camarada.
Si vienes por hacer burla, de mí no has de sacar nada.
–No vengo por hacer burla ni quiera Dios que lo haga.
La ha agarrado de la mano, pa la sala la llevaba;
delante de un crucifijo le ha dado mano y palabra.
le daba besos y abrazos, pa la cama la llevaba.
Estando en esos deleites, dormidita se quedaba.
Esto que vió don Francisco, pegó un salto de la cama.
–Adiós, adiós, Isabel, adiós, Isabel Deo Gratias;
no me volverás a ver en jamás de Dios la cara.

(*Doña Isabel Deogracias*, *El romance vulgar y nuevo*, 132-134)

Finalmente, con la violación consumada el rumbo de la fábula original se modifica –y se mantiene–, justamente porque la versión oral moderna subraya el ingenio de Catalina al contrastarlo con la ciega actuación de un Marquillos todavía más sujeto a su pasión sexual; de forma que, consumado el abuso que ya no puede impedirse, en la nueva situación dramática el engaño femenino brinde peso al asesinato por venganza. Planteamiento que si en la recepción se interpreta como un mensaje de autosuficiencia femenina, se cierra en la intriga cuando fingiendo aceptarlo como señor y dueño de sus bienes, Catalina venga las ofensas sufridas: muerte del marido y violación, con suficiente calma como para asesinar al hijo de ambos en una escena que refiere expresamente a *Blancaflor y Filomena*, tanto como al tratamiento de venganzas pospuestas[7] en el romancero vulgar:

–Subiraste en aquel alto, aquel alto corredor
y allí verás tus criados si trabajaban o no;
[...]
Catalina, como diestra, a la mar honda lo echó;
[...]
Al cabo de nueve meses ya Catalina parió:
pensó de traer hija hembra y trajo un hijo varón.
Llamara curas y fraires, rico bautizo le hizo.
S'otro día a la mañana subió al alto corredor;
allí cogiera su niño y al mar hondo lo tiró.

(*Marquillos*, León, vv.18-19, 22, 25-29)

La refuncionalización del romance está dada, entonces, por la modificación del tratamiento. Toda vez que, sin variar el número de motivos, la fábula original –asesinato por deseo, violación intentada/evitada por ingenio, venganza por razón abierta: muerte del marido, intento de violación o ambos– se convierte en una cuyo eje está en la consumación de un abuso sexual que, adelantado desde el verso siete cuando Catalina no cree a Marquillos, da libre paso a la violencia física que la versión vieja evitaba.

[7] *Doña Josefa Ramírez* ejemplifica bien esto; véase Caro Baroja, *Romances de ciego*, 134-148.

Cambio de focalización de las acciones que abre un nuevo juego poético-narrativo en que la novelización de la intriga extiende, pero sobre todo modifica los motivos "originales" de forma que un engaño inicial de cinco versos (3-7 versión vieja) sea un asalto violento de nueve (3-11 versión moderna); un acoso sexual suspendido (vv. 8-9) devenga una violación consumada cuya violencia psicológica, narrada en igual número de versos (vv. 14-16), se condensa en la amenaza de muerte con que Marquillos fuerza a Catalina; y el engaño que prepara la venganza, al duplicar su espacio narrativo (vv. 10-11 versión vieja, 17-21 moderna), ahonde y refine su realización puesto que la decisión de matar al hijo gira en torno al sexo que tenga y, siendo varón, será bautizado porque no pierda el alma para luego ahogarlo, como al padre, explicitando en la sentencia final el (nuevo) sentido de la fábula:

–Ahí vaigas tú, hijo mío, vaigas con mi bendición;
no quiero que quede casta de aquel gran falso traidor–

(*Marquillos*, León, vv. 30-31)

*

En contraste con el engrandecimiento de Blancaflor/Catalina, que en ambas versiones tan pronta y fuertemente trueca su definición actancial como víctima por una de vengadora plena, el tratamiento que las veintiún versiones modernas aquí analizadas dan a la fábula de *Rico Franco* se caracteriza por desdibujar la violencia con que la versión vieja presenta rapto, ofensas familiares y venganza:

A caza iban, a caza, los cazadores del rey,
ni fallaban ellos caza, ni fallaban qué traer;
perdido habían los halcones, mal los amenaza el rey.
Arrimáranse a un castillo que se llamaba Mainés;
dentro estaba una doncella, muy fermosa y muy cortés,
siete condes la demandan y así facen tres reyes; [retrato doncella]
robárala Rico Franco, Rico Franco aragonés. [rapto]
Llorando iba la doncella de sus ojos tan cortés,
falágala Rico Franco, Rico Franco aragonés.
–Si lloras tú padre o madre, nunca más vos los veréis,

si lloras los tus hermanos,   yo los maté todos tres.   [ofensa familiar, *analepsis*]
–Ni lloro padre o madre,   ni hermanos todos tres,
mas lloro la mía ventura   que no sé cuál ha de ser.
Prestédesme Rico Franco   vuestro cuchillo lugués,
cortarté fitas al manto   que no son para traer.–   [engaño: "luto"
Rico Franco de cortese   por las cachas lo fue tender,   +cortesía, Rico Franco
la doncella que era artera   por los pechos se lo fue a meter.   +ser artera, doncella
–Ansí vengo padre y madre   y aún hermanos todos tres   = venganza]
(*Rico Franco*, vv. 1-18)

Y la primera muestra de ello está en que, sustituido el rapto con un juego de azar, el victimario se convierte, de varón que obtiene por violencia y propia mano ("robárala") lo que otros piden ("siete condes la demandan"), en un mozo cuya mejor prenda es ser guapo y tener suerte:

Una tarde la rifaron   al número treinta y tres
le ha tocado a un chico rubio,   alto, guapo, aragonés
(*Rico Franco*, León 1977, vv. 4-5)

Una tarde en la taberna   la rifaron entre tres
ha tocado a un guapo mozo,   alto, rubio, aragonés
(*Rico Franco*, León 1984, vv. 3-4)[8]

Mientras, la víctima ahora suma a la ambigua valoración que de ella hacen sus padres un nombre propio que no tenía en la versión vieja; pues si en catorce versiones negarla en matrimonio a reyes y condes supone su definición como bien mayor

En Madrid hay una niña   que la llaman la Isabel,
y sus padres no la daban   ni por ningún interés,
ni por dinero que cuenten   tres contadores al mes.
(*Rico Franco, El romancero hispánico,* 495-496)

[8] Llama la atención que los transmisores sean mujeres de más de 50 años, pues a pesar de su diferencia de edad (casi 20 años) la caracterización de Rico Franco como "un guapo aragonés" sugiere una versión y un gusto "generacionales". León 1977 = Visitación Álvarez, 64

las diecisiete en que ellos mismos la apuestan, y pierden, en juegos de mesa[9] dicen mucho de su valoración como objeto de cambio ("apostable", "arriesgable") aun si, al mismo tiempo, subrayan la función del azar en la fábula y con ello socavan, suponiendo que había alguno en el rapto original, el "mérito" de Rico Franco al obtener la doncella.

Luego, porque en el nuevo planteamiento de fábula se pierde uno de los dos motivos violentos: rapto y venganza, que en la versión vieja constituían los verdaderos núcleos de intriga,[10] los transmisores modernos parecen verse en apuros para defender su lectura moral de la fábula. Y en consecuencia, sus versiones cargan con indicios un diálogo que apenas importaba en aquella, tratando de hacer verosímil que, a pesar de haber sido apostada y perdida en la taberna, la hija proteja a sus padres porque es "buena", cuando el tratamiento original deja claro que se trata de una mujer más bien autónoma y bastante decidida en tanto celadora/vengadora de su honra.

Asimismo, porque con esta caracterización de personajes se renuncia a la sencilla y clara inversión actancial que la versión vieja lograba llamándolo a él "cortés" y a ella "artera", la adjetivación de la vengadora no podrá interpretarse más en su sentido positivo: *artera* como cautelosa y astuta; cautela y astucia como señales de ingenio; sólo cuatro versiones en mi *corpus* lo sustituyen con adjetivos de sentido equivalente,[11] redondeados con la descalificación del raptor ahora ejecutado:

---

años, Pontedo, julio 16, 1977; León 1984 = Leontina Villafañe, 54 años, Villamartín de don Sancho, noviembre 30, 1984; Catalán, *Romancero general de León*, t. I, 388-389 y 390-391.

[9] Para iniciar la lista con un juego conocido por mí: "Al ajedrez", en una versión leonesa y otra canaria; "a la flor del 33", en cuatro leonesas y dos castellanas; en juegos diversos cuyos nombres parecen sustitución eufónica de los anteriores –"el juego del… + andalé (leonesa), oropel (canaria), alfiler (dos canarias), que juega el rey" (dos sefarditas)–; en una rifa "al número 33" (tres leonesas).

[10] No considero la desaparición de la familia, ni el diálogo sobre el cuchillo, porque ésta se conoce en una *analepsis* diegética y el segundo sólo se ve como engaño cuando la venganza se consuma.

[11] "Aguda", en Alvar, *El romancero viejo y tradicional*, 251-252, y Galmés, *El romancero hispánico*, 469; "…como no es boba", en Alonso, *Romances de Castilla*, 34-35, estas dos cruzadas con *El penitente*.

El morico, por ser necio, se lo dió al revés;
la muchacha, por ser aguda, se lo dio en el vel
(*Rico Franco, El romancero viejo y tradicional,* 251-252)

El rasgo muestra su importancia, pues listar las variantes por zona es trazarse un mapa de interpretación de la historia. Mapa que, a su vez, establece la poca importancia del romance en Canarias, donde la narración se suspende en el diálogo y no enuncia la venganza o se la sustituye cruzando el romance con el de *Alfonso XII*;[12] la tendencia arcaizante de versiones sefarditas con morico necio y muchacha aguda (compartida por algunas castellanas cuyo final se cruza con el *Romance del penitente* [Alonso, *Romances de Castilla,* 34]); o el predominio y abundancia de las versiones leonesas que, dije, llenan de indicios el diálogo, funden caracterización y definición actancial porque privilegian las acciones sobre los adjetivos y –desentendidas de la valoración que el receptor pueda hacer sobre la astucia o torpeza con que los personajes actúan– reducen el espacio para la interpretación del final cuando la protagonista justifica el asesinato exaltando su amor filial.

Michelle Débax sostiene al respecto que la interpretación española de esta fábula paneuropea se particulariza porque el asesinato familiar se vive como ultraje por vengar (*Romancero,* 378-379). Y sin embargo, al ver las versiones modernas me parece que, en realidad, su intriga más elaborada y el tratamiento novelizado responden a la valoración ambigua de la hija como un bien; pues con ésta se abre el espacio en que cada grupo de transmisores enunciará el aspecto que le importe, y será ello lo que permita al romance mantenerse como un saber tradicional que opera con ideas concretas (Díaz Roig, *El Romancero y la lírica,* 1). Como puede ejemplificarse con las nuevas explicaciones que se dan sobre la muerte de los hermanos, pues la escena a veces se construye sustituyendo la violencia original del rapto (ahora desapa-

[12] "En Madrid hay un palacio, forrado de oro y pe, / que dentro está una niña que la llaman Isabel. / Su papá ya no la daba ni por oro ni por pe. / Una tarde estando jugando al juego del alfiler, / se presentó Alfonso XII vestido de coronel. / –¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti? / –Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi" (Catalán, *La flor de la marañuela,* t. I, 286).

recido de la fábula) con la pragmática idea de que Rico Franco no puede cobrar su "premio" en la casa de Isabel, o suponiendo un matrimonio futuro, que en versión alguna llegará a realizarse aunque en él insistan versiones peninsulares y sefarditas:

> le ha tocado a un rico mozo,   rico mozo aragonés.
> Para sacarla de casa   mató a sus hermanos tres
> [...]
> Una noche muy oscura   al juego del alfiler
> le ha ganado un bello mozo,   bello mozo aragonés.
> Para casarse con ella   mató a sus hermanos tres,
> mató a su padre y su madre   y luego con ella fué
>
> (*Rico Franco, Romances tradicionales,* 17-18)

O con las explicaciones que para la presencia del juego en la fábula sugiere la tradición sefardí, donde apostar a la niña sirve en primer lugar como solución legal ante la negativa del padre para conceder su mano; y en segundo, como una forma de evitar la muerte o desaparición de los parientes, sustituida con actos de humillación por servidumbre que contrastan con las versiones peninsulares en que la intriga original (padres desaparecidos, hermanos muertos) varía sólo cuando unos y otros quedan presos, sin que en una sola suceda a todos lo mismo:

> Por ahí pasó un moro franco   y la demandó por mujer
> y su padre no la daba   ni por oros ni por bien.
> Ya la quitan a joguete   al jogo que joga el rey,
> ya la gana el moro franco   de una vez fasta tres,
> ya la toma de la mano   ya se la lleva con él
> ayá en medio del camino,   lágrimas de dos y tres.
> –¿Qué lloras, blanca y niña?   ¿Qué lloras, blanca y flor?
> Si lloras por el tu padre   hortelano mío es;
> si lloras por la tu madre,   cocinera mía es;
> si lloras por tus hermanos   yo los maté a todos tres
>
> (*Rico Franco, Diez romances,* vv. 8-17)

Finalmente, quizá porque al oído ya no es fácil entender que el engaño de la versión vieja se construye en torno a una imagen tradicional de luto externo como rasgarse las vestiduras, pues la doncella pedirá el cuchillo diciendo que el vestido no se adecua a la situación en que se halla

> –Ni lloro padre o madre, ni hermanos todos tres,
> mas lloro la mía ventura que no sé cuál ha de ser.
> Prestédesme Rico Franco vuestro cuchillo lugués,
> cortarté fitas al manto que no son para traer.–
>
> (*Rico Franco, Diez romances,* vv. 12-15)

las versiones modernas recurren preferentemente a justificaciones tan inmediatas como la sed. Esto permite la ampliación de un diálogo que noveliza la intriga porque, en contraste con la velocidad a la que se consumaba la venganza en el tratamiento viejo, el raptor exige explicaciones que subrayan el ingenio de la hipotética víctima, a quien cede el arma que lo matará a pesar de que ella casi se lo ha anunciado:

> –¿Por qué lloras, mi vida, por quién lloras, Isabel?
> Si lloras por tus hermanos, muerte yo les di a los tres;
> si suspiras por tus padres, prisioneros los dejé.
> –No suspiro por mis padres, ni tampoco por mi honor;
> suspiro por mis hermanos, la muerte les debo yo. [adelantamiento]
> Dame tu puñal dorado. –¿No me dices para qué? [petición]
> –Para cortar una pera, que yo me muero de sed.– [engaño]
> Él se la dio de al derechas, ella lo tomó al revés,
> y le cortó la cabeza y se la puso a los pies.
> –Tú mataste a mis hermanos, yo a ti también te maté [venganza]
>
> (*Rico Franco*, León 1977, vv. 8-17)

Mecanismo de novelización que remite, directamente y para terminar, a la mayor violencia de las venganzas modernas en que la sencilla puñalada en el pecho

> Rico Franco de cortese por las cachas lo fue tender,
> la doncella que era artera por los pechos se lo fue a meter
>
> (*Rico Franco,* vv. 16-17)

puede lo mismo triplicarse, ser narrada en voz de la protagonista, mantener la exaltación del amor filial como significado último de la fábula y, al mismo tiempo, exaltar su nombre y el de su santa patrona:

> le pego tres puñaladas   y cayó muerto a mis pies.
> –Y ahora vuelvo a mi casa   y a mis padres soltaré.–
> ¡Válgame la Virgen Santa,   válgame santa Isabel!
> (*Rico Franco*, León 1989, I, 390)

que devenir, como generalmente hace, en una decapitación cuya velocidad la hace más espectacular y violenta

> Él se lo dio al derecho,   ella lo cogió al revés;
> en las idas y venidas   la cabeza fue a los pies.
> (*Rico Franco*, *Romancero general de León*, I, 386-387)[13]

y que habrá de redondearse con la carga simbólica que hay en ver al ofensor a los pies de la vengadora cuando ésta, además, lo sentencia:

> –Me pedistes el puñal   y no me has dicho pa qué.
> –Para partir esta pera   que vengo muerta de sed.–
> Quien se l'ha dado a derechas,   ella le cogió al revés,
> le ha cortado la cabeza   y se la ha puesto a los pies.
> –Tú mataste a mis hermanos,   yo a ti también te maté,
> a mis padres, en prisiones,   pronto yo los sacaré.
> (*Rico Franco*, León 1984, vv. 13-19)

Luego, si las transformaciones de la sentencia final son el último punto a tratar, viendo que en ellas domina la imagen de una mujer que rescata padres y venga hermanos –la "buena" hija que impide discutir más fuertemente la interpretación "hispánica" que Débax propone– como conclusión provisoria quiero subrayar la importancia de aquellas versiones en que excepcionalmente se propone otra cosa; pues resulta claro, creo, que restan

---

[13] Quintanilla de Somoza, 11 de julio, 1981.

muchas cosas por decir sobre las formas de moralidad compartida por los transmisores cuando, por ejemplo, en las versiones que no narran la muerte automática del victimario se considera el esfuerzo que hace para mantenerse digno a pesar de su torpeza

> Estando en uno y lo otro el puñal se le caía.
> La niña, como no es boba, para sí le recogía;
> se le metió por el pecho á un costado le salía.
> Con las ansias de la muerte estas palabras decía:
> –Si te alabas en tu tierra, no te alabes en la mía,
> que has matado á un galán con las armas que él traía.
>
> (*Rico Franco*, *Romances de Castilla*, 34)

Como ocurre cuando se consideran las que, en contraste con la lectura dominante de las buenas hijas que todo lo sufren, rescatan la apuesta por un código ético en que la dignidad individual justifica plenamente cualquier venganza; como la violencia de la historia supone y la pragmática sabiduría de esta sentencia final subraya:

> Él se lo ha dado al derecho y ella lo cogió al revés;
> cortándole la cabeza ya se la puso a los pies.
> –Tú presioneste a mis padres sin tener culpa por qué,
> tú mataste a mis hermanos, yo la muerte la vengué;
> yo la muerte la vengué y la tenía que vengar,
> ¿cómo yo podría vivir en manos de un criminal?
>
> (*Rico Franco*, *Romancero general de León*, I, 385-386)[14]

*

Así, porque mi argumentación ha de cerrarse la pregunta inevitable es, por supuesto, qué más puede saberse a partir de los datos y las interpretaciones que ofrezco. La respuesta apuntaría cuando menos dos cosas: primera, que el presente texto en realidad genera más preguntas de las que ha resuelto. Y segunda, que un apretado resumen de aquellos mostrará cómo en el trata-

[14] Chano, 23 de septiembre, 1979.

miento moderno de las fábulas de *Rico Franco* y *Marquillos* la inestabilidad actancial de las versiones viejas se refuncionaliza diacrónicamente por una novelización recurrente; y que ésta lleva a sustituir motivos, complicar intrigas y cambiar fábulas, justamente porque se busca estabilizarlas cerrando su sentido moral mediante lecturas unívocas que en las versiones viejas no podían plantearse. Creo entonces, que obligado a escoger entre las muchas interpretaciones posibles, pensar que Marquillos y Rico Franco se pierden porque en su caracterización como victimarios queda espacio para la bondad o la cortesía es ahora mucho menos atractivo que, honestamente, aceptar cómo no han podido imponerse a Blancaflor, Catalina, la doncella e Isabel –personajes femeninos de talla– porque su inferioridad intuitiva es patente.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO CORTÉS, NARCISO, *Romances de Castilla*, Valladolid: Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, 1982.

ALVAR, MANUEL, *El romancero viejo y tradicional*, México: Porrúa, 1971.

ARMISTEAD, SAMUEL G. y JOSEPH H. SILVERMAN, *Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la Isla de Rodas*, prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Pisa: Instituto di Litteratura Spagnola e Ispano-americana dell'Università di Pisa, 1962.

——, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española)*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982.

BAZÁN BONFIL, RODRIGO, "Variedad estilística", en *Hacia una estética del horror en romances violentos*, tesis doctoral, México: El Colegio de México, 2003, 57-66.

*Cancionero de romances*, Martin Nucio, Envers, 1550, ed. facsimilar y estudio de Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

CARO BAROJA, JULIO, *Romances de ciego*, Madrid: Taurus, 1980.

CATALÁN, DIEGO *et al.*, *La flor de la marañuela: romancero general de las Islas Canarias*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1986.

——, *Romancero general de León*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación provincial de León, 1991.

DÉBAX, MICHELLE, *Romancero*, Madrid: Alhambra, 1982.

DI STEFANO, GIUSEPPE, *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.

DÍAZ, JOAQUÍN, JOSÉ DELFÍN VAL y LUIS DÍAZ VIANA, *Romances tradicionales*, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1978.

DÍAZ ROIG, MERCEDES, *El Romancero y la lírica popular moderna*, México: El Colegio de México, 1976.

GALMÉS DE FUENTES, ÁLVARO, *El romancero hispánico*, León: Everest, 1989.

*Real Academia Española, Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1992.

SALAZAR, FLOR, *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense, 1999.

SEGURA, ISABEL, *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Barcelona: Alta Fulla, 1984.

# OTROS TEXTOS LITERARIOS MEDIEVALES ESPAÑOLES

# La poesía en la *Cuestión de Amor*

Alicia de Colombí-Monguió
State University of New York, Albany

*Para Carla Perugini, con afectuosa nostalgia.*

Disentir con Juan de Valdés es cosa grave (casi iba a decir grave culpa), pero por una vez he de hacerlo. Se juzga en el *Diálogo de la lengua* que en la *Cuestión de Amor*, está "muy bien la invención y muy galanos los primores que ay en él, y lo que toca a la questión no stá mal tratado por la una parte y por la otra. El estilo en quanto toca a la prosa no está malo, pudiera ser mejor, en quanto toca al metro no me contenta" (176).[1] Esta novela publicada anónimamente en Valencia en 1513, y escrita en el reino de Nápoles entre 1508 y 1512, vio numerosas ediciones durante todo el siglo XVI, casi siempre acompañando a la *Cárcel de Amor*, por lo que alguna vez se pensó que su autor era Diego de San Pedro, lo cual por cierto no es el caso.

La invención alabada por Valdés es peculiarmente estática, pues los protagonistas, Vasquirán y Firmiano, caballeros españoles trasterrados en el

---

[1] Debido seguramente a mi percepción moderna, me resulta imposible apreciar esos primores que gustaron a Valdés y a juzgar por la boga del libro a muchos de sus contemporáneos. Buena parte de la obra se detiene en la detallada descripción de las vestimentas de damas, caballeros y hasta pajes, con particular énfasis en sus colores, siempre emblemáticos. Sobre la difusión de la *Cuestión* véase Rosario Consuelo Gonzalo García "Notas sobre la difusión y la composición de la *Qüestión de Amor*", 305.

reino de las dos Sicilias, a pocas páginas de comenzar el libro quedan fijos en sendas circunstancias amorosas que no varían hasta el trágico final, con la muerte de Firmiano en la batalla de Ravenna, que vio la derrota del ejército capitaneado por los mismos señores cuya heráldica pobló tantas páginas de la novela.

Esto nos lleva a "lo que toca a la questión, [que] no está mal tratado por la una parte y por la otra". Cuáles son los términos de tal cuestión lo declara acabadamente el título de la obra según aparece en la edición de Venecia de1553: "Questión de Amor, de dos enamorados. Al uno era muerta su amiga; el otro sirve sin esperança de galardón. Disputan qual de los dos suffre mayor pena. Entretéxense en esta controversia muchas cartas y enamorados razonamientos..." (Menéndez Pelayo, *Orígenes de las novelas,* 542). Como ya notó Don Marcelino, estos dos amantes viven el mismo dolor de Salicio y Nemoroso, uno rechazado y otro viudo (*Orígenes de las novelas,* 543). La cuestión nunca se resuelve, pues desde principio a fin ambos mantienen que su respectiva pena es insuperable, de modo que las razones que van y vienen, por escrito o a viva voz, son variantes y amplificaciones de la misma razón inicial. En el fondo los dos amigos hablan, pero no dialogan. Ensimismados en su dolor e incapaces de entender el ajeno, su mejor símbolo acaso sea esos peñascos solitarios, azotados por un mar inclemente, desde donde el amante desolado contempla un crepúsculo sin futuro.

En medio de estos interminablemente reiterados argumentos se ofrecen varios poemas, esas metrificaciones que no contentaron a Valdés y que a mí me parecen lo mejor y más interesante del libro. La mayoría son composiciones breves, por completo dentro de la estética cancioneril. Sin embargo, estratégicamente situados en el centro de la novela, se encuentran, muy diferentes, dos largos poemas, notables no sólo por su valor literario sino también por sus circunstancias intertextuales y contextuales. Hasta ahora ninguno de los dos ha recibido la atención crítica que a mi juicio merecen.

El autor, como sus dos protagonistas, hubo de ser uno de los muchos españoles allegados a la corte virreinal.[2] Nápoles, a principios del siglo XVI,

[2] Sobre la autoría de la novela véase Gregory Peter Andrachuk y especialmente Carla

conocía el sazonado humanismo de Sannazaro y su recién publicada *Arcadia*, o sea, el petrarquismo en su forma más ecléctica. De modo que hubiese sido muy difícil que nuestro autor desconociera del todo las *Rime Sparse*. Por otro lado, en tanto el autor era un español aficionado a la poesía, estaba bien familiarizado con la cancioneril, como de sobra lo muestra la mayor parte de los poemas de la *Cuestión*. Esto viene a confirmarse en los siguientes versos de la visión de Vasquirán:

Que la pena aborrecida
con que tú te desesperas
es que mueres con la vida
ante qu'en la muerte mueras,
que es la gloria conocida
de todo el bien que ya esperas,
y essa fue
con quien Petrarca y su fee
ganó la voz
de mártir, e Badajoz
sin otros mill que yo sé.

(*Question de Amor*)[3]

A la bien conocida retórica de los cancioneros, tan evidente en los seis primeros versos, sucede la alusión a Petrarca y a Garcí Sánchez de Badajoz como mártires de amor. Sorprende que Vasquirán, que fue amante muy bien correspondido, se compare a Garcí Sánchez, siempre víctima del desdén de una bella despiadada. En realidad su amigo es mucho más un Garcí Sánchez que Vasquirán, como el mismo Firmiano se lo recordará.[4] Error de

Perugini en el estudio preliminar de su excelente edición de la obra (ver nota 3), donde sugiere que el autor pudo haber sido el Comendador Escrivá, muy fino poeta embajador del Rey Católico en Nápoles. En su valioso estudio sobre la autoría de la *Cuestión*, Perugini afirma que en términos generales "hay que pensar en el autor de la *Questión* como en un gentilhombre ligado a las cortes italianas [...] con un buen conocimiento del mundo napolitano" (22).

3 Todas mis citas tanto de la poesía como de la prosa provienen de la edición de Carla Perugini, seguidas del número del verso o de la página correspondiente.

4 Vasquirán le escribe a Firmiano: "Nunca de tu mal vi ningún mártir, e del mío verás

un amante obnubilado por su duelo, y no del autor quien conocía muy bien la poesía del ecijano, pues la usó como fuente principal de la primera parte de una larga narrativa alegórica de 389 versos, de título bien explícito, "Visión de amor en que Vasquirán cuenta las cosas que vio estando traspuesto y lo que habló y le respondieron".

El marco es por tanto el sueño visionario de tantos otros poemas amorosos dentro de la tradición que nuestra literatura ilustró admirablemente desde *Razón de Amor* hasta el Marqués de Santillana y Juan del Encina. Vasquirán está "traspuesto", y tras un breve diálogo con su soledad, nos da cuenta de su onírica duermivela:

Con mi soledad hablando,
sin tornar a responderme,
ni durmiendo, ni velando,
sin sabiendo qué hazerme
en mis males contemplando,
comencé a trasponerme
no dormido,
más traspuesto sin sentido,
no de sueño
más como quien de veleño
sus ponçoñas ha bevido.

(vv. 34-44)

Embriagado, o mejor, drogado de dolor, primero se cree muerto (vv. 49-50), pero pronto se encuentra en un paisaje ambiguo, que visionariamente se desliza de *locus amoenus* a *locus eremus*:

todas las poesías y escripturas dende que el mundo se començó hasta agora llenas, de lo que aun la sangre del mártir Garcisánchez viva tenemos, e no olvidada la del mismo Petrarca que te he dicho, sin otros infinitos que dellos no se escribe". Contestando la carta Firmiano lo corrige: "lo que te engañas, en especial en quererte hazer ygual en el martirio con Petrarca y Garcisánchez [...] Mi dolor sintieron e tu gozo ignoraron. Claro está según muestran las liciones del uno e los sonetos del otro" (87 y 123).

Y con tal medio turbado
mas qu'en ver mi vida muerta,
aunque del pesar cansado,
comencé la vista abierta
a mirar, e vi en un prado
una muy hermosa huerta
de verdura.
Yo dudando en mi ventura
dixe: "*Duermo*
y *sueño* qu'esto es *un yermo*
como aquí se me figura.

(vv. 56-66)

Consideremos ahora estos últimos versos, recordando que inmediatamente antes el amante se creía muerto, y notemos que no sólo en la situación, sino en exactamente en las mismas rimas, Garcí Sánchez había escrito una "obra suya recontando a su amiga un sueño que soñó"

y si alguna noche *duermo*
*suéñome* muerto en un *yermo.*

(*Cancionero General*, cxix, v)

Evidencia clarísima de derivación directa, que permite establecer el mismo parentesco para otras coincidencias de tema y sentimiento en toda la primera parte del poema ya desde su primera estrofa. Con Garcí Sánchez nuestro autor tenía en común el gusto por la narrativa alegórica, pero pronto junto a la de Badajoz se percibe otra presencia señera: Vasquirán ve en una boscosa montaña a un salvaje, en compañía alegórica de sentimientos personificados, y en particular el Deseo, con el que pronto Vasquirán entabla diálogo (vv. 71-88). Diego de San Pedro, con el comienzo de su *Cárcel de Amor*, se ha unido en este punto a la sombra de Badajoz. En la visión de Vasquirán

se hallan apenas modificados detalles muy específicos de la *Cárcel de Amor*, en paralelos léxicos y temáticos muy obvios.[5]

Ahora bien, Vasquirán sufre porque su amada ha muerto. Ni la desgracia de Garcí Sánchez ni el infortunio de Leriano podían servirle para ilustrar su viudez, y por eso acude a Petrarca, desolado por la muerte de Laura: "porque a cabo de veynte años que madama Laurea era muerta la plañia e la servía, quando dixo: '¿Qué salud dio a mi herida quebrarse la cuerda del arco?'" (87). El verso que cita –"piaga per allentar d'arco non sana"– pertenece a un soneto célebre, el XC, "Erano i capei d'oro a l'aura sparsi", escrito, no veinte años tras la muerte, sino durante la vida de Laura. ¿Sería nuestro anónimo lector descuidado hasta el punto de no darse cuenta que este verso pertenece a uno de los sonetos *in vita*? No lo creo.

---

[5] He aquí algunos ejemplos:

Vi mi descanso al costado
con una ropa pardilla
de trabajo muy cansado,
assentado en una silla
de dolor, bien lastimado
publicando su mancilla. (vv. 111-116)

Al principio de la descripción de la cárcel alegórica de San Pedro se nos dice que había en ella una imagen pintada de pardillo representando el Trabajo. Leriano, el amante, aparece sentado en una silla de fuego, que en los versos de la *Cuestión* se ha vuelto silla de dolor. Aún más clara se transluce la fuente sanpedrina en la sucesión de tres conceptos, inexplicable salvo por derivación directa, Descanso y Esperanza y Contentamiento; en los versos de Vasquirán se dedican tres estrofas sucesivas a éstos mismos, personificados. Tras la del Descanso, que acabamos de ver, "venía el contentamiento / más cansado un poco atrás" (vv. 122-123), y finalmente

Mi esperança vi primera,
*de amarillo ya vestida,*
quexando desta manera:
'*donde s'acabó la vida*
¿qué remedio es el que espera
la esperança qu'es perdida
e acabada?
verse más *desesperada*
de remedio'. (vv.133-141)

La esperanza de Vasquirán es idéntica al desesperar de Leriano, vestido de amarillo.

Toda la novela muestra un profundo interés en cuestiones heráldicas y emblemáticas. Me parece más que probable que el autor supiese que este verso de Petrarca había sido adoptado como divisa por Renato de Anjou, el rey cuya herencia del reino de Nápoles fue raíz de la guerra con los franceses, que llevará al desastre de Ravenna. Nadie conectado con la corte napolitana podía ignorar la historia del buen rey, cuál fue su divisa, y la causa por la cual la había elegido. Tras la muerte de su esposa Isabel de Lorena, René d'Anjou quiso señalar con este verso que su amor por la reina difunta no cambiaría en absoluto. "Piaga per allentar d'arco non sana": ahora sí las palabras de Petrarca se vuelven pertinentes para la situación de Vasquirán. Nuestro anónimo ha leído el soneto desde la divisa del rey viudo.

Entre los poemas *In morte* del *Canzoniere*, también habrá visto que en varias ocasiones Laura se había presentado al poeta en sueños y le había hablado para consolarlo (CCCXL, CCCXLI, CCCXLII, CCCXLIII, y en especial CCCXLIX). Inmediatamente después de hablar Vasquirán con el Deseo, sobreviene la aparición de su amada Violina, que temáticamente bien podría derivar de las de Laura. Violina, tal como Laura, le dice al dolorido amante que su duelo no la deja descansar en la otra vida.[6] Tanto la amada de Petrarca como la de Vasquirán declaran que esos cuerpos que ellos tanto amaran son puro polvo. A mi parecer estas semejanzas hacen resaltar mejor las notables diferencias entre las visiones de ambos poetas. En el

---

[6] LAURA
Et ella: La triste onde
del pianto, di che mai tu non se'sazio,
co l'aura de sospir, per tanto spazio
passano al cielo e turban la mia pace. (CCCXLIX, 14-17)
VIOLINA
Pero deves consolarte
y dexarme reposar,
pues que por apassionarte
no me puedes ya cobrar
........................
e tu pena
a los dos ygual condena. (vv. 299-306)

diálogo de Petrarca con Laura se dice del Cielo de donde ella viene, y de la beatitud de su morada. Vasquirán, completamente secular y egocéntrico, no parece interesado en absoluto en el destino final de Violina, del cual no se dice ni una palabra, mientras se explaya sobre el dolor que sufre por su ausencia y la felicidad que siente al volver a verla. Por su parte Violina diserta sobre la verdadera naturaleza de la visión:

Tú piensas que soy aquella
que en tu desseo desseas
e que acabas tu querella;
no lo pienses ni lo creas,
bien que soy memoria della,
mas no esperes que me veas
ya jamás,
que aunque conmigo estás
soy visión,
metida en tu coraçón
con la pena que le das.

Tus males y tus enojos
con tu mucho dessear
te pintan a mí en tus ojos
que me puedas contemplar,
pero no son sino antojos.

(vv. 321-336)

Extraordinarios versos. En toda la tradición medieval española de poesía erótica visionaria no se encuentra nada remotamente semejante. La amada no ha llegado de ultratumba para aparecer aunque sólo fuese oníricamente. Esta visión no es más que un fantasma pintado por el deseo, el dolor y la memoria. No el espíritu de Violina, sino un subjetivo trasgo nacido de un dolor ensimismado. *Phantasmata* del deseo, sueño de un luto exasperadamente narcisista, no recuerdo en la literatura de la época tan lúcido análisis psicológico de la realidad onírico-visionaria. El poema termina como comenzó; otra vez el viudo se cree muerto para despertar desesperadamente vivo. Tal es la visión de Vasquirán, rico tapiz donde se han entretejido con

asombrosa originalidad hilos de distinta procedencia y variados matices, para pintar el paisaje de un alma alucinada, fijándolo para siempre en el tiempo sin tiempo de una alegoría entre los estilizados perfiles del sueño. Semejante en su originalidad pero muy diferente en su fábrica, la composición de Firmiano merece un puesto especial en la historia de nuestras letras: se trata de la segunda égloga amatoria escrita en verso de arte mayor. La primera, que la precede por muy pocos años es, claro está, la "Égloga de los tres pastores" de Juan del Encina, que apareció impresa en 1509, apenas tres años antes de que se completara la *Cuestión de Amor.*[7] Como la de Encina, esta égloga es una breve pieza teatral, y como tal se la presenta en la *Cuestión.* No me asombraría que se la hubiese representado en la corte napolitana. Aún más significativo me parece este escueto hecho literario: he aquí teatro dentro de la novela.

Si en el poema de Vasquirán hemos notado el entretejido de varias y distintas fuentes, aquí, en cambio, sólo una juega un papel importante y, en realidad, fundamental. Se trata de la única vez en la cual su autor ha usado un modelo no sólo como fuente, sino como intertexto, en un intento de imitación poética. Tal como en la égloga de Encina, encontramos tres pastores en muy similar caracterización. Al desesperado Fileno corresponde el doliente Torino (Firmiano en su persona bucólica), al rústico Zambardo el rudo Guillardo, al sensato Cardonio el juicioso Quiral. Tanto Fileno como Torino sufren de amor no correspondido, pero en muy distintas circunstancias. La pastora de Fileno, después de haber aceptado su servicio amoroso, resultó casquivana y cambió de amante, mientras la de Torino, de impecable virtud, está socialmente en posición tan elevada, que la simple declaración amorosa

[7] *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina, con las coplas de Zambardo y con el Auto del Repelón*, Salamanca, 1509. Con idéntica fecha y lugar hubo varias impresiones independientes de la égloga. La de la *Cuestión* tiene 673 versos, incluyendo el villancico final. La mayoría de las églogas de Encina terminan, en efecto, con un villancico, pero no la de los tres pastores (704 versos), que en las versiones conocidas carece de villancico. Para todas las citas de la obra de Encina he usado la edición de Clásicos Castellanos (Juan del Encina, *Obras Completas. IV Teatro*, 156-183). María Fernanda Aybar Ramírez, en *Question de amor: entre el arte y la propaganda*, dedica menos de dos páginas a la que llama "Torino's Eclogue", que no analiza (30-32).

del enamorado sería inaceptable y hasta ofensiva.[8] Significativa diferencia, pues Torino no ha de permitir las imprecaciones antifeministas del misógino Fileno. El hecho de que rehúse de plano entrar en ningún tipo de polémica que pudiese insultar a las mujeres adquiere pleno sentido sólo cuando se la lee desde el intertexto de Encina, al que contradice vehementemente.

Aún más notable es la diferencia en el destino de los respectivos amantes. Todos recordamos el suicidio de Fileno. Torino no se suicida. Paradójicamente justo en este momento el texto de la *Cuestión* revela mejor su modelo. Solo en escena desde el comienzo de la égloga Torino, a diferencia de Fileno, no ha buscado compañía y consuelo de amigos.[9] Por lo tanto tenemos un soliloquio de un centenar de versos, en el cual el modelo va afirmando su presencia insistentemente. Pronto oímos en boca de Torino las quejas de Fileno contra el Amor: "Conténtate agora, Amor engañoso" (v. 25), repitiendo salvo por una palabra el "Huélgate agora, Amor engañoso" (v.161) de Encina. Cuando el monólogo continúa, Torino se despide de todas sus posesiones y luego las destruye, exactamente lo que había hecho Fileno antes de suicidarse.[10] Como Torino no se suicida todos estos adioses suenan muy fuera de lugar. Bien sabía el autor que semejante pasaje debía desembocar en una muerte, pero en vez del suicidio, vino a pergeñar unas razones tan débiles cuanto poco convincentes:

---

[8] Benedetto Croce, ya a fines del siglo XIX, descifra la identidad de muchos de los personajes de esta novela en clave, en artículos cuya información aparecerá poco después en *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (cap. VII). Se puede ver también la edición y estudio de Perugini con valiosos aportes sobre el tema. La Benita de la égloga (Belisena, la amada de Firmiano en la novela) es nada menos que Bona Sforza, hija del difunto Gian Galeazzo Sforza e Isabel de Aragón.

[9] Sólo al final del monólogo de Torino aparecen sus dos amigos, a quienes confiesa la causa de su dolor, que comprende Quiral y no puede entender Guillardo.

[10] El orden con que Fileno menciona sus posesiones (rabé, zurrón, yesca, eslabón, caramillo, cuchar, cayado, ganado) difiere del de Torino (ganado, zurrón, rabé, cuchar, barreña, yesca, eslabón). La única diferencia es la barreña por el caramillo. Ambos pastores retienen el único objeto que necesitan; Fileno el cuchillo con que se suicidará, y Torino el báculo que lo ayudará a sostenerse (vv. 65-69). Perugini ofrece como fuente de este pasaje el villancico 82 de Encina (103, n. 205). Acaso haya sido una fuente secundaria; pero lo cierto es que aquí el único intertexto importante son las palabras de Fileno antes de suicidarse. Quizá el autor pensó que dentro del todo de la novela esta despedida auguraba la muerte de Firmiano en el futuro cercano.

"Agora estarás, Torino, contento / que tú de tu mano te diste herida / que basta quitarte mill vezes la vida / sola la causa de tu pensamiento" (vv. 89-92). Versos en verdad incongruentes: puesto que la única causa de sus pensamientos es la amada, su muerte espiritual no puede sino proceder de ella, como él mismo lo dirá más adelante. ¿Por qué entonces palabras semejantes "Agora estarás, Torino, contento / que tú de tu mano te diste herida"? La única explicación posible no se ha de hallar en el texto, sino en la interferencia de su intertexto. En su intento imitativo, el poeta no supo resistir atracción del modelo, y por un momento olvidó la situación de su protagonista y permitió que el suicida Fileno sumergiera al gentil Torino dentro del frenético torrente de su despedida. De ahí la incongruencia, pues Torino es muy diferente del nada cortés Fileno,[11] que muere en un frenesí de odio, huyendo del amor. Aunque frustrado, todo el empeño de Torino es, en cambio, siempre vuelto hacia el amor. Por eso no se suicida, y cuando su pastora aparece, va hacia ella, e insensatamente se atreve a confesarle su pasión.

Llegado este punto, el argumento se aparta completamente del modelo.[12] Cuando Torino se declara a la hermosa Benita, sólo le pide que acepte su sufrimiento como servicio de amor.[13] Implacable, ella le contesta que tanto la pena como el servicio la irritan, aconsejándole que busque a alguien de su mismo rango, que pueda, como su igual, corresponder a tales sentimientos (vv. 393-396). Torino no quiere consejos, sino remedio,[14] cambiar le sería imposible porque la herida que le infligiera su hermosura en modo alguno puede sanar: "Mis ojos c'an sido la puerta y escala / por do hermosura hirió

---

[11] Anthony van Beysterveldt (*La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, 257), nota la diferencia en Fileno, amante cortés al comienzo de la égloga de Encina y furibundo misoginista antes de su suicidio.

[12] En la égloga de Encina se mencionan las amadas de Fileno y de Cardonio, pero no aparecen en escena, mientras en la *Cuestión* sí lo hacen las pastoras de Torino y Quiral, aunque la de éste nunca habla.

[13] "pues que yo no quiero que mi mal mereça / si no que querays que yo lo padeça, / que tal intención por cierto no es mala" (vv. 402-404).

[14] "porque es imposible mudar mi porfía; *consejo no quiero*, remedio querría" (vv. 408-409). En la égloga de Encina, Fileno responde a Cardonio con las mismas palabras: "No quiero consejo" (v. 455).

con sus tiros" (vv. 397-398). Tratando de explicar la enfermedad de su amigo, Quiral agrega "Un mal que s'*entra por medio los ojos* / e *vase derecho hasta el corazón*, / allí en ser llegado se torna affición" (vv. 275-277).

Siglos antes esta fisiología del amor, sobre la cual discurren tantos tratados médicos de la época, había sido breve y claramente definida por Andreas Capellanus: "El amor es una pasión que procede de la vista de la belleza de alguien del otro sexo, y del pensar en la misma sin moderación".[15] No es difícil poder imaginar mi sorpresa cuando descubrí que el texto más cercano a éste de la *Cuestión* es uno que nuestro autor anónimo no pudo leer, un pasaje de la traducción de Boscán de *El cortesano*: "porque aquellos bivos espíritus [...] cuando *entran en los ojos*, donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente *se van derechos al corazón* [...] y allí se asientan".[16] Estas notables coincidencias –las mismas ideas en las mismísimas palabras– no pueden tener más que una sola causa: al traducir a Castiglione, Juan Boscán tenía muy en mientes la *Cuestión de Amor*.

Torino es un perfecto ejemplo de la *passio amoris* de Capellanus y del *amor hereos* de los tratados médicos. La belleza de la amada fue la causa de su amor (v. 317),[17] "su causa primera produce beldad" (v. 318). Incluso confiesa su *immoderata cogitatione*: "con vos gozo más de mi pensamiento, / que nunca se parte de mi fantasía" (vv. 43-44). Palabras cruciales, que Quiral subraya: "es cosa que nace de la fantasía" (v. 315). La facultad creadora de *phantasmata*, vanas imágenes del alma, vacías de toda realidad, la misma fantasía que creó en Vasquirán el imaginario fantasma de Violina, va ahora

---

[15] *De Amore libri tres*, L.I. "amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus". Sobre el amor hereos y los tratados medicos, véase Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*.

[16] "Un mal que s'*entra por medio los ojos* / e *vase derecho hasta el corazón*, / allí en ser llegado se torna affición". Boscán escribe: "porque aquellos bivos espíritus [...] cuando *entran los ojos*, donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente *se van derechos al corazón* [...] y allí se asientan" (*Los cuatro libros del Cortesano*, 389). Hasta el lugar común de la flecha amorosa se halla en la novela (vv. 430-434).

[17] Cuando Cardonio le pregunta a Fileno qué armas usó su señora para hacerle perder la libertad, Fileno contesta, "¡Sola beldad!" (v. 371), y por su parte Quiral explica en la *Cuestión* la causa del mal de Torino: "su causa primera [la del amor] produce beldad".

encadenando a sus trasgos la voluntad de Torino,[18] otro Narciso cortés,[19] amante apenas de una *imago*.

*Topos* de la lírica medieval, la amada pintada en el alma del amante, aparece en égloga de Encina.[20] Torino también la tiene pintada en el alma.[21] El mero uso del *topos* debería ser de interés debido a su rareza en la poesía española de la época, tanto más cuando en la *Cuestión* se encuentra su más amplio desarrollo, así en la égloga como en la prosa. Lo que de ahora en adelante nos espera no sólo es interesante: es asombroso. La amada o su nombre pintado o escrito en el alma, su figura impresa o grabada en el corazón (v. 417), no fueron para él más que el punto de partida.[22] Lo que el autor hará de seguido con el mismo *topos* va más allá de cualquier metaforización imaginable en la poesía española de entonces. Desde que Torino vio a la bella Benita, "el día que vi tu gran hermosura / quedó en mis entrañas tu gesto y figura / assí como en perfecto estampado" (¿Cómo no recordar en este momento el soneto V de Garcilaso, "Escrito está en mi alma vuestro gesto"?). Por lo común entenderíamos estas entrañas simbólica y no anatómicamente, pero sería un error. Justo aquí el poeta comienza un proceso de somatización sin precedentes:

---

[18] "y [la fantasía] pónese en medio de la voluntad" (v. 316).

[19] Recordemos la concepción medieval de Narciso, no tanto el joven que se enamoró de sí mismo, como el amante de una *imago*, que tiene tanta realidad como una *umbra*. Véase G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 97. Cardonio también reconoce que Fileno ama apenas una imagen: "De sola pintura te dexas vencer" (v. 37).

[20] Cardenio dice de su virtuosa señora: "Y es tan subido su mucho valer, / que puede divino llamarse aquel hombre / que tiene en el alma escrito su nombre" (vv. 405-407).

[21] "pintada te quedas en medio del alma" (v. 468). Tanto este concepto como los que siguen quedan ampliamente ilustrados en la prosa, cuando durante una cacería Firmiano y Belisena sostienen una larga conversación, que la égloga poetiza.

[22] Este *topos* se encuentra también en Garcí Sánchez: "La forma vista y amada / la memoria recibió / y su puerta se cerró / con fe de amores sellada [...] / nunca pueda en la memoria / despintarse aun que ella muera" (*Suplemento al Cancionero General*, 46 y 49). En la *Cuestión*: "Cuando la pena en el alma se sella / [...] / después de empremida en el corazón / es imposible que salga sin ella" (vv 425-428); aunque habla de "la pena", los versos que siguen (vv. 429-432) hacen evidente que se refiere a la imagen de la amada. Perugini ofrece otro texto importante en "Escrivá's Canción" 20, 35.

Así que yo muer[a] en mi sepultura
de aquí a mil años que vengan a ver
de tus efigies se podrán coger
tantas sin cuento que no havrá mesura
y en todos mis huessos avrá una escritura
que ya dend' agora la tengo yo escrita
e dizen las letras: esta es Benita
la que desde entonces su nombre nos dura.

(vv. 437-444)

Las muy carnales entrañas del pastor han multiplicado *ad infinitum* la figura de su pastora, y cada uno de sus huesos proclama el nombre amado: la fantasía del amante y la imaginación del autor se vuelven ahora excepcionalmente concretas. Las imágenes se van precipitando llevadas por una lógica muy *sui generis*. Como Benita no quiere que la ame, Torino no ve más que una sola solución posible: "Assí que si quieres, Benita, que olvide / tu nombre e que aparte de mí tu querer / saca mis huessos e hazte raer" (v. 447). No, ni metáforas ni figura literaria alguna dan razón de este casi esperpéntico "hazte raer". El amante en la amada transformado: su simbolismo se ha materializado anatómicamente en *res* ósea. Imposible arrancarse de sí a la amada, pues su verdadero nombre, el que lleva, no adentro del alma, sino en el revés de su carne, no es ya Torino: "diré que Benito so en el envés". No podía ser de otro modo. Narciso se ha unido indisolublemente con la *imago*. Su identidad tiene tanta sustancia como su *phantasmata*. De hecho, el fantasma es ya su identidad. En esta caída en lo corpóreo, o quizá en este vuelo hacia lo material, la imaginación poética ha llevado el topos erótico hasta sus últimas consecuencias, salvando en un salto aparentemente desatinado el abismo que media entre la imagen grabada en el alma y este insólito raer de huesos, entre la interioridad del espíritu y el crudo envés de la carne. Acaso ahora podamos entender por qué a Valdés no le gustaba la poesía de la *Cuestión*, tan ajena a los abstractos primores de los versos cancioneriles. Debió parecerle desagradable hasta la truculencia: el salvaje materialismo de sus imágenes, concretas y corporales, osando hollar los umbrales mismos de la fealdad. Será necesario esperar siglos para que la imaginación romántica lle-

gue a aprehender la extraña coherencia de este vuelo hacia lo absurdo: esta alta marea de la fantasía erótica, la exacerbada dinámica de su desolación. Si le preguntáramos a Vasquirán, a Firmiano-Torino y al autor de estos poemas extraños, por la realidad de sus obras y amores, quizá nos respondieran como en estos versos de William Carlos Williams:

Only the imagination
is real! They have imagined it
therefore it is so

(*Pictures from Brueghel*, 93-94)

[Sólo la imaginación
es lo real. Ellos lo han imaginado,
por lo tanto es así.]

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G., *Stanze, La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 1977.

ANDRACHUK, GREGORY PETER, "*Questión de amor*: Clues to Authorship", *Bulletin of Hispanic Studies*, 71, 1994, 329-338.

—, "*Questión de amor*: More Clues to Authorship", *Bulletin of Hispanic Studies*, 71, 1994, 423-440.

AYBAR RAMÍREZ, MARÍA FERNANDA, *Questión de amor: entre el arte y la propaganda*, London: Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1997.

BEYSTERVELDT, ANTHONY VAN, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid: Ínsula, 1972.

BOSCÁN, JUAN, *Los cuatro libros del Cortesano*, Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1873.

*Cancionero General*, recopilado por Hernando del Castillo, intr. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1958.

CAPELLANUS, ANDREA, *De Amore libri tres*, Munich: Eidos, 1964.

CÁTEDRA, PEDRO, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

CROCE, BENEDETTO, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari: Laterza, 1915.

ENCINA, JUAN DEL, *Obras Completas. IV Teatro*, ed. de Ana María Rambaldo, Madrid: Espasa Calpe, 1983.

GONZALO GARCÍA, ROSARIO, "Notas sobre la difusión y la composición de la *Qüestión de Amor*", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 305-319.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela, I*, Buenos Aires: Glem, 1943.

*Questión de Amor*, ed. y estudio de Carla Perugini, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.

SAN PEDRO, DIEGO, *Cárcel de Amor, Obras Completas II*, ed. y estudio de Keith Whinnom, Madrid: Castalia, 1971.

*Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1959.

VALDÉS, JUAN DE, *Diálogo de la lengua*, ed. y estudio de Juan M. Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1969.

WILLIAMS CARLOS, WILLIAMS, *Pictures from Brueghel and other Poems*, New York: New Directions, 1962.

# "Fablar curso rimado" en *Celestina*: funciones del *cursus* en la *Comedia de Calisto y Melibea*[1]

Alejandro Higashi
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

## EL SUSTRATO LATINO EN LA COMPOSICIÓN MEDIEVAL HISPÁNICA

La unión en el título del presente artículo de dos órdenes lejanos en tiempo y espíritu, como el *Libro de Alexandre* y *Celestina*, no pretende sugerir un estudio comparativo extravagante. Mi propósito es, en realidad, señalar la sutil trama que subyace entre las primeras formulaciones teóricas sobre la prosa artística en la segunda cuaderna del *Alexandre* y un ejemplo destacado, aunque tardío, de la puesta en práctica de dichos principios, como *Celestina*. Me refiero, específicamente, a las estrategias de composición que convierten la *oratio soluta* propia del habla oral o de la escritura descuidada en una prosa rica, metrificada de acuerdo con las normas del *cursus* medieval, y cuya entrada en la composición hispánica debe considerarse, como han hecho Fernando Gómez Redondo, Francisco Rico, Isabel Uría y Adeline Rucquoi, vinculada estrechamente a la formación de una clerecía letrada y a la de un nuevo clima universitario que tuvieron como eje los *studia generalia* de Palencia y Salamanca durante el siglo

[1] Agradezco las observaciones de los dictaminadores anónimos asignados por el proyecto Medievalia, así como la cuidadosa lectura que tuvo a bien realizar Patrizia Botta una vez que este artículo estaba ya en proceso de publicación; en ambos casos, las ideas originales del artículo pudieron verse respaldadas y enriquecidas por sus amables juicios. De los errores que hayan quedado, por supuesto, sigo siendo el único responsable.

XIII –ello, sin olvidar, como sucede a menudo, el importante papel formador dentro del ámbito laico que tocó cumplir a las escuelas catedralicias (Guijarro)–, y que tendrá su continuación en los colegios mayores y las universidades del XV y XVI (Bennassar, *La España*, 48-52), con los productos en prosa artística que hoy nos resultan tan familiares, como el bloque de literatura sentimental, la propia *Celestina* y la prosa humanística.

Como ha demostrado Gómez Redondo en su monumental *Historia de la prosa medieval castellana* (1: 43-47), las teorías gramaticales latinas respecto a la formación de una prosa artística fueron responsables en buena medida de la formulación temprana de la poética de la cuaderna vía. Ya en la primera estrofa del *Libro de Alexandre* hay toda una declaración de principios al respecto: se trata de un "curso rimado", es decir, de un *cursus* rítmico,[2] presentado según un patrón cuaternario (la "vía cuaderna") que acentúa la relevancia de las similitudes rítmicas (y, en caso de la vía cuaderna, también rímicas) y según un sistema de conteo silábico ("a sillavas cuntadas"). Cuando Berceo declara en la *Vida de santo Domingo* "Quiero fer una prosa en román paladino", sólo hace obvia la confusión entre una prosa artística latina y la nueva forma de composición poética inspirada en ella. Llegado el ocaso de la cuaderna vía en los albores del siglo XV –Santillana se refiere a esta forma de metrificar con un interés arqueológico en su *Carta al Condestable de Portugal*–, las normas y las prácticas que han ofrecido resultados satisfactorios en la lengua latina seguirán ornando y ordenando la composición hispánica. La literatura que cierra el siglo XV y abre el siguiente es un buen ejemplo de ello. Como dice Keith Whinnon, "es posible que no guste, pero sin retórica no habría Diego de San Pedro" ("Introducción", 44); agregaría yo que sin las bases compositivas del mundo latino, son muchas otras las expresiones del periodo cuya existencia no sería concebible. La ficción sentimental en su totalidad abreva ávidamente en las fuentes de la retórica latina, como ha demostrado con lujo de detalles Lillian von der Walde ("La ficción sentimental"; *Amor e ilegalidad*, 16-28; "El marco"; "Notas"; "La estructura retórica"; "Estilo y estructura"); la renovación de la égloga latina iniciada

[2] Al respecto, puede verse otra opinión en Isabel Uría, *Panorama*, 41-43.

por Juan del Encina y continuada por la literatura de inspiración celestinesca más temprana, como la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea* de Ximénez de Urrea incluida en su *Cancionero* (Logroño, 1513) o por las églogas de Garcilaso a Carrillo y Sotomayor, es deudora más o menos directa de la égloga virgiliana (aunque muchas veces por intermedio de la literatura italiana); una obrita como la *Segunda parte de Lazarillo*, publicada por Martín Nucio en 1555, resulta impensable sin el sustrato de la literatura latina de transformaciones (recordemos que ahí Lázaro se convierte en atún) y sin el correlato del ambiente universitario (recordemos que en el final de la obra Lázaro sostiene una chusca *disputatio* universitaria).

Se trata de recursos eruditos que lejos de apartar al potencial público urbano comprador de libros, lo animaban a adquirir estas producciones, como una serie de artificios retóricos que incrementaban el valor y estimación que podía despertar una obra. La *Comedia de Calisto y Melibea* es un buen ejemplo de este fenómeno. El tema, originado en la comedia universitaria mediolatina de inspiración romana, no contradice su éxito editorial, como atestiguan sus numerosas ediciones durante el siglo XVI (Patrizia Botta, "La Celestina", 259-263) y sus imitaciones tempranas y tardías (José Luis Canet Vallés). Ni tampoco su forma: el estilo intencionadamente latinizante no fue suficiente para ahuyentar a sus lectores y, muy por el contrario, es de pensar que resultó sumamente atractivo vertido como estaba a la lengua vulgar. No hay que olvidar que, como apunta Lillian von der Walde sobre el estilo de Juan de Flores (basado en el uso excesivo de la prosa rimada, la sintaxis latina y otras estrategias retóricas), este estilo rebuscado "no deja de ser representativo de la forma como se escribe a finales de la Edad Media peninsular" ("Notas", 105). En este mismo sentido, la incorporación de un sustrato latinizante coincidió también con los usos de otras herramientas más sutiles que el mero latinismo crudo, como la prosa rítmica. Aunque hoy resulta una práctica compositiva que pocas veces ha tenido una atención pareja a su importancia y frecuencia dentro del horizonte de la composición medieval hispánica,[3] tanto en al ámbito mediola-

[3] Resulta ilustrativo comparar sólo cuantitativamente las bibliografías de Terence O. Tunberg (53 entradas, 118-121) y Sergio Álvarez Campos (13 entradas, 20-21).

tino como en el romance, su uso en la prosa medieval y aurisecular no fue poco relevante.

## LA PROSA RÍTMICA Y *CELESTINA*: ADOPCIÓN Y ADAPTACIÓN DE MODELOS

La sutileza del recurso y su rica vida dentro de la composición latina y romance son los responsables de lo poco que sabemos sobre las variadas etapas de su adaptación a las distintas pautas de una lengua latina en constante mutación y otra romance en formación. El ritmo prosaico dependía fuertemente de las *clausulae*, es decir, del cierre melódico de la frase con el doble propósito de dar mayor relevancia a las pausas respiratorias y propiciar, por medio de correspondencias sutiles basadas en la cantidad silábica, un redondeo de la frase gramatical. Con el tiempo, especialmente luego del siglo XII, gracias a la simpatía que despertó la prosa artística dentro de las *artes dictaminis* y a la buena difusión de éstas (Tunberg, 115; Murphy, 166 y ss.), los autores medievales perdieron paulatinamente el interés en la cantidad silábica y fueron adaptando la prosodia antigua y artificial al nuevo ritmo acentual que se imponía en la lengua hablada y en la poesía, pasando en la pronunciación del *numerus* a la *sonoritas* (Nicolau, 145-146; Martínez Ángel, "Sobre la enseñanza"), sustituyendo largas y breves por tónicas y átonas. Sabemos, por desgracia, muy poco de la orientación que tuvo esta adaptación dentro del horizonte hispánico.[4] Lo mismo puede decirse del paso del *cursus* en el latín medieval a las distintas variedades de lenguas romances. De

[4] Los manuales más tempranos, como el *Ars grammatica* de Marius Plotius Sacerdos a principios del siglo IV, apenas pueden considerarse claves interpretativas que pretenden evaluar el uso de las cláusulas en los autores antiguos y pocas veces ofrecen indicios certeros sobre la composición medieval. La costumbre de explicar un fenómeno basándose en las *auctoritates* más que en evidencia empírica, por otro lado, nos ha privado de una exposición sistemática de la manera en la que el *cursus* se adaptó a las nuevas condiciones lingüísticas que fueron marcando a la cultura medieval. Un buen resumen a propósito de las discusiones modernas sobre distintas formas de evaluación y estudio del *cursus* mediolatino puede verse en Tunberg (115-118).

ambos cambios, emanarán distintas formas de comprensión del *cursus* que hoy sólo nos son evidentes por las prácticas, pero no por su presentación teórica en los manuales, con todas las dudas que esto conlleva.

En cuanto a los tipos de *cursus* que predominan en el mundo romance de la *Comedia de Calisto Melibea* (y por la naturaleza del estudio, habré de referirme especialmente al ejemplar de Burgos que custodia la Hispanic Society, probablemente de 1499, sobre cuyo facsímil he basado el presente estudio),[5] hay que apuntar de entrada algunos cambios reveladores que están fuertemente vinculados a la estructura de la lengua (pero que probablemente tendrán una extensión mayor por el carácter modélico de la propia *Celestina*). Aunque indudablemente se pueden espigar aquí y allá ejemplos de la más alta perfección en la escansión rítmica de varias *clausulae* en nuestra *Comedia*,[6] es obvio que la presencia de dicha perfección tiene el mismo valor que el latinismo crudo en boca de los personajes bajos: existen, pero no son la norma. La norma, por el contrario, debe buscarse en los constantes ejercicios de adaptación del modelo latino a las reglas naturales de la prosodia castellana.

Así, mientras en el siglo XIII puede advertirse la expansión del *cursus tardus* o *cursus ecclesiasticus*, merced probablemente a su recomendación dentro de las *artes dictaminis* del siglo XII (Nicolau, 146), caracterizado por terminar en una palabra tetrasílaba proparoxítona del tipo *felicitátis percípient* (ejemplo en Nicolau, 2) o *habére commúnitas* (Tunberg, 115), en el mundo romance la idea de cláusulas terminadas en sílaba proparoxítona sólo puede considerarse excepcionalmente, pues por lo general las palabras proparoxíto-

[5] Me he servido ampliamente, sin embargo, de la cuidadosa paleografía de Lloyd A. Kasten, contenida en *ADMYTE II*, material de consulta que ha sido particularmente útil para búsquedas informatizadas. En el caso de las citas del presente trabajo, respeto sus criterios de transcripción y lo sigo en las ocasiones en que cito del facsímil de la edición valenciana de 1514.

[6] El siguiente sólo es un rápido ejemplo de lo dicho:

| | | |
|---|---|---|
| *Cursus planus* | ...**má-los I e-xém-plos** | **(óo I oóo)** |
| *Cursus velox* | ...por tal **tí-tu-lo I co-no-cí-da** | **(óoo I ooóo)** |
| *Cursus tardus* | ...**cás-to I pro-pó-si-to** | **(óo I oóoo)** |
| *Cursus dispondaicus* | ...**brú-tos I a-ni-má-les** | **(óo I ooóo)** |
| *Cursus ditrocaicus* | ...desdichá-**da I tís-be** | **(óo I óo)** |

nas y oxítonas tienden a la regularización grave, como sucede en la poesía romance:

> **Ó-ye‿a | sa-lo-mó<n>-Ø. [dispondaicus]**
> do dize que las mugeres & el vino hazen alos **hóm-bres | re-ne-gár-Ø. [dispondaicus]**
> consejate co<n> seneca & veras en qué-**las | tié-ne. [ditrocaicus]**
> escú-**cha‿al | a-ris-tó-te-<les>. [dispondaicus]**
>
> (Burgos, 1499?, f. [a v][v])

Y no es raro, al contrario, que una cláusula como la ditrocaica, caracterizada por acentos en cuarta y segunda sílabas finales, poco frecuente dentro del *cursus* latinoclásico y de la que Sergio Álvarez Campos dice que "aparece a ratos, pero apenas influye en el ritmo general" antes del siglo VIII (56), se vuelva frecuente por la pauta grave del español, incluso hasta formar series, como aquella inolvidable de

> Ca<listo> yo melibé-**o | sóy-Ø. [ditrocaicus]**
> & a Melibé-**a‿a | dó-ro** [.][7] **[ditrocaiucus]**
> & en melibé-**a | cré-o: [ditrocaicus]**
> & a melibé-**a | á-mo. [ditrocaicus]**
> Sem<pronio> tu te lo diras como melibé-**a‿es | grá<n>de: [ditrocaicus]**
> no cabe enel coraço<n> de mi amo q<ue> por la boca le **sá-le‿a | bor-bo-lló-nes. [dispondaicus]**.
>
> (f. [a iiij][v])

O las dubitaciones de Sempronio en el auto primero cuando piensa si abandona o no a su amo:

> Se<m><pronio> no creo segun pienso yr comigo el que contí-**go | q<ué>-da. [ditrocaicus]**.
> O desaue<n>tura O **sú-bi-to-mál-Ø:**[7] **[planus]**

[7] Aunque en la edición de Burgos no hay punto, parece obligatoria la cláusula por la continuidad del ritmo; en todo caso, la edición valenciana de 1514 sí incluye dos puntos al final de esta cláusula (f. [A vi]).

qual fue tan contrario acontescimie<n>to que assi ta<n> presto robo el alegria **dés-te | hó<m>-bre: [ditrocaicus]**
& lo q<ue> peor es junto co<n>**é-lla‿el | sé-so. [ditrocaicus]**
**dexár-le‿he | só-lo. [ditrocaicus]**
o entra**ré-a | llá-Ø. [ditrocaicus]**
Si le dexo ma**tár-se | há-Ø. [ditrocaicus]**
si entro alla ma**tár-me | há-Ø** [.][8] **[ditrocaicus]**
Quede se **nó-me | cú-ro:. [ditrocaicus]**
mas vale que muera aquel a quien es eno**jó-sa | la-ví-da: [planus]**

(f. [a iij]v)

Aunque los finales con acento oxítono son frecuentes en romance, la falta de la categoría en la acentuación latina y la tendencia del español a la terminación grave va a fomentar la escansión grave de todas aquellas cláusulas terminadas en palabra aguda, como puede verse en los ejemplos anteriores.

La versatilidad acentual y rítmica del español necesariamente se abrió camino por la estrecha brecha del *cursus* mediolatino. Así, aunque dentro de las preferencias del *cursus* rítmico la palabra final debería ser tetrasílaba para el *cursus velox, tardus* y *dispondaicus*, trisílaba para el *planus*, los acentos en romance se reorganizaron sin atender muchas veces a esta regla creando, incluso, nuevas posibilidades dentro de la cláusula final. No es raro, pues, que la cláusula final no esté formada por dos palabras, como solía suceder en el *cursus* mediolatino, y se presente sustituida la mayor parte del tiempo por un conjunto léxico rítmicamente equivalente. En una serie donde abundan los *cursus dispondaici* como la siguiente:

& otras a **brú-tos | a-ni-má-les: [dispondaicus]**
no has leydo de pa**sí-fe | co<n>-el-tó-ro. [dispondaicus]**
de mi**nér-ua | co<n>-el-cán-Ø. [dispondaicus]**
Ca<listo> no lo creo hab**lí-llas | són-Ø. [ditrocaicus]**
Se<m><pronio> lo de tu abuela co<n>el ximio fablilla fue testigo es el cu**chí-llo | d<e>-tu‿a-bué-lo. [dispondaicus]**

[8] Incorporo puntuación faltante según el facsímil del impreso de Valencia de 1514. La falta de puntuación en este caso parece deberse a que la cláusula termina con el renglón. La siguiente línea, en todo caso, inicia con mayúscula.

Ca<listo> maldito sea este necio & q<ue>-porrá-**das** | **dí-ze. [ditrocaicus]**
Sem<pronio> escoziote lé‿**e-los** | **ys-to-riá-les: [dispondaicus]**
es**tú-dia** | **los-fi-ló-so-<fos>: [dispondaicus]**
mí-**ra** | **los-po-é-tas: [dispondaicus]**
llenos esta<n> los libros de sus viles & má-**los** | **e-xém-plos: [planus]**
& delas caydas q<ue> leuaro<n> los q<ue> en algo como **tú-las** | **re-pu-tá-ron. [dispondaicus]**
**Ó**-ye‿**a** | **sa-lo-mó<n>-Ø. [dispondaicus]**
do dize que las mugeres & el vino hazen alos **hóm-bres** | **re-ne-gár-Ø. [dispondaicus]**
consejate co<n> seneca & verás en qué-**las** | **tié-ne. [ditrocaicus]**
es**cú-cha‿al** | **a-ris-tó-te-<les>. [dispondaicus]**

(f. [av]v)

pueden considerarse verdaderos dispondaicos rítmicos "b**rú-tos** | **a-ni-má-les:**", "l**é‿e-los** | **ys-to-riá-les:**" y "**hóm-bres** | **re-ne-gár**.", con una estructura de palabra tetrasílaba paroxítona precedida de otra polisilábica paroxítona, según el modelo *ésse uideátur* (ó-o | o-o-ó-o). El resto de los *dispondaici*, sin embargo, se acomodan de distintas maneras a dicho esquema. En el caso de "pa**sí-fe** | **co<n>-el-tó-ro.**" y "mi**nér-ua** | **co<n>-el-cán-Ø**", la palabra teatrasílaba se ha convertido en un núcleo bisílabo (toro) o monosílabo agudo (can) que complementa las medidas del tetrasílabo con el adverbio y el artículo para equilibrar la distancia entre los acentos principales de la oración. En "cu**chí-llo** | **d<e>-tu‿a-bué-lo.**", el tetrasílabo se compone por un trisílabo iniciado por vocal y una sinalefa con el par silábico "de tu". En "es**tú-dia** | **los-fi-ló-so-<fos>:**" el trisílabo es proparoxítono, por lo que se redondea el número silábico canónico con el monosílabo del artículo y la caída de la última sílaba.

## DOS TIPOS DE *CURSUS*: EL *CURSUS PAUPER* Y EL *CURSUS BIVALENTE*

Esto que podría parecer un conjunto de trampas de la lengua en romance, resulta por supuesto perfectamente lícito en latín (con la excepción de que

en latín la sinalefa y la elisión resultan tratamientos absolutamente evitados de la pronunciación cuidada). No era raro que los tratados sobre prosa rítmica incluyesen algunas palabras acerca de la *consillabicatio*, es decir, la sustitución del volumen de la palabra correspondiente por un conjunto de palabras más breves sin perder el esquema rítmico,[9] como una excepción posible a la regla. El abuso, sin embargo, de la *consillabicatio* en la *Comedia de Calisto y Melibea* hace necesario distinguir entre lo que llamaré un *cursus pauper* y un *cursus bivalente*. El *cursus pauper*, dominante por mucho en la *Comedia*, podría caracterizarse como una versión muy libre de las convenciones del *cursus*, en la que se abusa de la *consillabicatio*, con la consecuente creación de *clausulae* que cumplen con el ritmo de la frase pero no con el volumen de la palabra. Aunque su eficacia como indicio del término de un segmento con valor gramatical no está a discusión, la falta de transparencia de un esquema métrico intencional apunta muchas veces al ritmo natural de la acentuación romance. Esto, por supuesto, no significa que falte dicho *cursus* y que su existencia pudiese resultar de coincidencias acentuales; apunta más bien, en mi opinión, a una configuración menos enfática del cursus que cumple, sencillamente, con una curva acentual prototípica para señalar la terminación de un segmento gramatical. Como veremos, no puede ser una casualidad el que la puntuación del ejemplar de Burgos confirme este *cursus pauper*. El *cursus bivalente*, como su contraparte, tendría un valor expresivo que justamente habría de subrayarse por el contexto del *cursus pauper*. La característica que identificaría al *cursus bivalente* sería la puesta en práctica de los valores rítmicos y volumétricos de la *clausula*, es decir, el respeto simultáneo a las convenciones del ritmo y a las de la longitud sonora que determinan la palabra final (tetra, tri o bisilábica).[10] La conservación simul-

[9] Como indica Nicolau, el tetrasílabo paroxítono final del *cursus velox* podía convertirse en la práctica en 1. un monosílabo más un trisílabo paroxítono, 2. dos bisílabos graves con la neutralización del acento del segundo bisílabo, 3. dos monosílabos y un bisílabo grave, etc. (Nicolau, 145). Información y bibliografía reciente al respecto en Tunberg (115).

[10] Para un panorama teórico y práctico de los tres valores que originalmente constituían la *clausula* (el ritmo cuantitativo, el ritmo acentual y el ritmo volumétrico), puede consultarse con mucho provecho a Sergio Álvarez Campos, *El ritmo prosaico*, 51-53.

tánea de los valores de ritmo y volumen de la palabra apuntan hacia una intensificación de los valores expresivos del *cursus.* La búsqueda de patrones rítmico-volumétricos conocidos incitaría a una lectura más cuidadosa, demorada y, consecuentemente, más expresiva y relevante para los oídos de su público, que la que correspondería al contexto en *cursus pauper.* Si vamos al principio del lamento de Pleberio, indudablemente un punto culminante de la construcción prosística de la *Comedia,* podemos comprobarlo fácilmente:

> Ple<berio> ay ay. **[inciso arrítmico]**
> noble muger nuestro **gó-zo‿enel-pó-zo. [planus sin volumen]**
> nuestro bie<n> **tó-do‿es-per-dí-do. [planus sin volumen]**
> no q<ue>**rá-mos-màs-vi-uír-Ø. [dispondaicus sin volumen]**
> E porque el incogitado dolor te de mas pena todo **jún-to-sin-pen-sár-le: [dispondaicus sin volumen]**
> porq<ue> mas presto **vá-yas-al-se-púl-cro. [dispondaicus sin volumen]**
> porque no llore yo solo la perdida dolor**í-da-de‿en-trá-mos. [planus sin volumen]**
>
> *Ues alli ala que tu pariste & yo engendré* ***hé-cha* | *pe-dá-ços. [planus bivalente]***
> *La causa* ***sú-pe* | *dé-lla: [ditrocaicus bivalente]***
> *mas la he sabido por estenso desta su* ***trís-te* | *sir-uién-ta [planus bivalente]***
>
> Ayuda me a llorar nuestra llag**á-da-pos-tre-me-rí-a. [velox sin volumen]**
> O gentes que ven**ís-a-mi-do-lor-Ø. [dispondaicus sin volumen]**
> o amigos & señores ayuda me a sent**ír-mi-pe-na. [ditrocaicus sin volumen]**
> O mi **hí-ja‿&-mi-biè<n>-tó-do: [dispondaicus sin volumen]**
> crueldad seria que v**í-ua-yo-so-bre-tí-Ø. [velox sin volumen]**
> Mas dignos eran mis sesenta **á-ños-de-la-se-pul-tú-ra: [ritmo extravagante]**
> **q<ué>-tus-véyn-te. [ditrocaicus sin volumen]**
>
> (f. [l viij]$^{v}$)

En este caso, aunque se mantiene un ritmo persistente (y hasta obvio, como sucede con el paralelismo "nuestro gozo enel pozo" y "nuestro bien todo es perdido", ambos terminados en *clausula plana*), la organización del discurso en *cursus pauper* y *cursus bivalente* permite destacar el inciso bivalente al interior de la composición, donde se destacan dos aspectos: el efecto ("Ues alli

ala que tu pariste & yo engendre hecha pedaços".) y la causa ("la causa supe della: mas la he sabido por estenso desta su tríste siruienta").

Otro ejemplo destacado de esta forma de aprovechar las convenciones de la prosa rítmica lo tenemos en la fantasiosa descripción que hace Calisto, enamorado, de su dama Melibea:

> Ca<listo> comie<n>ço **pór-los-ca-bé-llos** [.][11] **[planus sin volumen]**
> Uees tu las madexas del oro delgado q<ue> **hí-lan-en-a-rá-bia: [dispondaicus sin volumen]**
>
> mas lindos son & no resplandé**-ce<n> | mé-nos: [ditrocaicus bivalente]**
>
> su lo<n>gura hasta el postrero assi**én-to-de-sus-piés-Ø: [dispondaicus sin volumen]**
> despues crinados & atados co<n>la delgada cuerda como **é-lla-se-los-pó-ne: [dispondaicus sin volumen]**
> no ha mas menester p<ar>a co<n>uertir los **hóm-bres-en-pié-dras. [planus sin volumen].**
> Sem<pronio> mas en asnos. **[inciso arrítmico]**
> Ca<listo> q<ue> dizes. **[inciso arrítmico]**
> Sem<pronio> dixe q<ue> essos tales no serian **cér-das-de‿ás-no. [ditrocaicus sin volumen]**
> Ca<listo> veed que torpe & **q<ué>-co<m>-pa-ra-ció<n>-Ø. [dispondaicus sin volumen]**
> Se<m><pronio> tu cuerdo. [inciso arrítmico]
>
> *Ca<listo> los ojos **vér-des | ras-gá-dos. [planus bivalente]***
> *las pestá**-ñas | luén-gas. [ditrocaicus bivalente]***
> *las cejas delgá**-das*** **| &‿al-çá-das.** [planus bivalente]
>
> la naríz**-me-diá-na. [ditrocaicus sin volumen]**
>
> *la **bó-ca | pe-qué-ña. [planus bivalente]***
> *los die<n>tes me<n>**ú-dos | & blá<n>-cos. [planus bivalente]***
> *los labrios colorá**-dos-& | gro-se-zué-los. [velox bivalente]***

[11] Otro caso semejante al presentado *supra* en la nota 8.

*el torno del rostro poco mas **lué<n>-go** | **q<ue>-re-dó<n>-do.** [dispondaicus bivalente].*
*el **pé-cho*** | **ál-to.** *[ditrocaicus bivalente].*

la redo<n>deza & forma d<e>las pequeñas tetas q<u>ien te la podr**á-fi-gu-rár-Ø: [planus sin volumen]**
q<ue> se despereza el ho<m>bre q<u>**án-do-las-mí-ra.[planus sin volumen].**

*la tez **lí-sa** | **lus-tró-sa.** [planus bivalente]*

el cuero suyo escur**és-ce-la-nié-ue. [planus sin volumen]**
la color mezclada q<u>al ella la escog**ió-p<a-r>a-sí-Ø. [planus sin volumen]**
Se<m><pronio> en sus treze est**á‿es-te-né-cio. [ditrocaicus sin volumen]**

*Ca<listo> las manos pequeñas en medi**á-na** | **ma-né-ra:** [planus bivalente]*

d<e> dulce **cár-ne‿a-co<m>-pa-ñá-das. [dispondaicus sin volumen]**

*los **dé-dos** | **luén-gos.** [ditrocaicus bivalente]*

las vñas en ellos largas & coloradas q<ue> parescen rubíes- **en-tre-p<ér>-las. [planus o dispondaicus sin volumen]**
Aq<ue>lla proporcio<n> que **véer-yo-no-pú-de: [planus sin volumen]**
no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que paris juzgo entre las tres deesas. **[extravagante]**
Sem<pronio> has dicho.

(f. [a vij]$^{v}$)

Como puede apreciarse, el uso del *cursus bivalente* se intensifica en los núcleos de los tópicos de la descripción (la enunciación directa de los ojos, la boca, el rostro, la tez y las manos). Simultáneamente, cada uno de estos núcleos se acompaña de numerosos incisos en *cursus pauper* que dejan en segundo plano aspectos con una función amplificatoria clara. Así, "el pécho álto" (ditrocaicus bivalente) se amplifica por un par de *clausulae planae* sin volumen ("la redo<n>deza & forma d<e>las pequeñas tetas q<u>ien te la podr*á figurár*: q<ue> se despereza el ho<m>bre q<u>ándo las míra"). La de

"la tez lísa lustrósa" (planus bivalente) se complementa por otras dos *clausulae planae* en *cursus pauper* ("el cuero suyo escur*ésce la niéue.* la color mezclada q<u>al ella la escogió p<ar>a sí"). El mismo procedimiento encontraremos en "las manos pequeñas en medi*ána manéra*" y en los "dédos luéngos". Aunque es difícil explicar este trabajo tan cuidadoso en la prosa, no debe de extrañar que el acento en la pronunciación cuidada y demorada se ponga en, por ejemplo, "pecho alto" y no en "pequeñas tetas", que sería su inmediato sinónimo; como dice el *Diccionario de Autoridades*, pecho "se toma tambien por lo mismo que teta en las hembras, especialmente en las mugeres, y se usa por mas honestidad"(s. v. Pecho). Es obvio que el estilo alambicado del *cursus* bivalente prefiere palabras en un estilo alto y "honesto".

Por esta misma razón, pero en un orden inverso, algunas de las inoportunas intervenciones de Sempronio, que sirven de contrapunto a las fantasías de Calisto, se construyen como incisos arrítmicos: no merece la pena dar un ritmo especial a frases breves y sincopadas como cuando Calisto ha dicho que la belleza de sus cabellos convierte a los hombres en piedra y Sempronio responde "mas en asnos". Tampoco resulta pertinente para una pregunta rápida como "q<ue> dizes" ni para otra burla posterior, cuando Calisto acusa a Sempronio de ser torpe y éste lo embiste con un "tú, cuerdo". Se trata de breves incisos picantes que, lejos de necesitar una pronunciación cuidada, se expresan con una entonación rápida y encubierta, sin ningún énfasis especial dentro del tejido rítmico del discurso.

Esta mezcla de *cursus pauper* y *cursus* bivalente tendrá un equilibrio distinto en el caso de la descripción de Celestina que hace Pármeno para explicar a su amo las razones por las que "si vna piedra topa con otra: luego suena puta vieja".

> Par<meno> porq<ue> señor te matas porq<ue> se**ñór-te-co<n>-gó-xas: [planus sin volumen]**
> & tu pie<n>sas que es vituperio enlas orejas desta el **nóm-bre-q<ue>-la-llamé-Ø: [velox sin volumen]**
> no lo creas: **[inciso arrítmico]**

q<ue> assi se glorifica en le oyr como tu q<ú>**an-do | dí-ze<n>: [ditrocaicus bivalente]**

diestro cauallé-**ro‿es | Ca-lís-to. [planus bivalente]**
E de mas desto es no<m>brada & por tal tí-**tu-lo | co-no-ci-da. [velox bivalente].**
Si entre cient mugeres va & alguno dize **pú-ta | vié-ja: [ditrocaicus bivalente].**

sin ningun empacho luego buél-**ue-la-ca-bé-ça: [dispondaicus sin volumen]**

& responde con alé-**gre | cá-ra. [ditrocaicus bivalente]**

enlos co<m>bites. enlas fiestas. enlas bodas. enlas confradias. enlos mortuorios. en todos los ayu<n>tamié**<n>-tos-de-gé<n>-tes: [planus sin volumen]**

conella pá-**ssan | tié<m>-po: [ditrocaicus bivalente]**

si pá-**ssa-por-los-pé-rros: [dispondaicus sin volumen]**
aq<ue>llo sué-**<n>a-su-la-drí-do. [dispondaicus sin volumen]**
si esta cerca las aues otra **có-sa-no-cán-ta<n>. [planus sin volumen]**
si cerca los ganados balán**-do-lo-pre-gó-na<n>**[.] **[dispondaicus sin volumen]**

si cerca las bestias rebuzna<n>do dizen **pú-ta | vié-ja. [ditrocaicus bivalente]**
las ranas delos charcos otra cosa no sué-**len | me<n>-tár-Ø. [dispondaicus bivalente]**

si va entre los herreros aquello dí-**ze<n>-sus-mar-tí-llos. [dispondaicus sin volumen]**
carpinteros & armeros. herradores. caldereros. arcadores. Todo oficio d<e> instrume<n>to forma enel **áy-re-su-nó<m>-bre. [planus sin volumen]**
**Cán-ta<n>-la-los-car-pin-té-ros. [cláusula extravagante]**
**péy-na<n>-la-los-pey-na-dó-res. [cláusula extravagante]**
texedores. labradores. enlas huertas. enlas aradas. enlas viñas. enlas segadas: co<n>ella passan el afán**-co-ti-diá-no. [planus sin volumen]**
al perdér**-en-los-ta-blé-ros. [dispondaicus sin volumen]**

luego suena<n> sus loores todas **có-sas-q<ue>-sòn-fá-ze<n>. [dispondaicus sin volumen]**

a do quiera q<ue> ella esta el tal **nó<m>-bre | re-p<re>-sén-ta. [planus bivalente]**

O q<ue> comedor de hueuos asados **é-ra-su-ma-rí-do. [dispondaicus sin volumen]**

Que q<u>**ié-res | más-Ø: [ditrocaicus bivalente]**

sino si vna piedra **tó-pa-con-ó-tra: [planus sin volumen]**

luego suena **pú-ta | vié-ja. [ditrocaicus bivalente]**

(ff. $b^{v}$-$bij^{r}$)

Como puede verse, las frases afiladas del vituperio (o loor, según se vea) justamente coinciden con fin de segmento y con cláusula o final melódico, por lo que no extraña que "**pú-ta | vié-ja**" deje un recuerdo rítmico en el oído de su público. Aunque el título de "puta vieja" puede considerarse parte del estilo bajo, la manera en la que se introduce no lo es; a partir de una comparación paródica es que se presenta el descortés apelativo. Así como Calisto se gloria en escuchar "q*úando dízen*" (cursus ditrocaicus bivalente) "diestro caualléro es Calísto" (planus bivalente), igual Celestina "es no<m>brada & por tal t*ítulo conocída*" (velox bivalente), el ya traído y llevado "púta viéja". El ritmo bivalente en este segmento imprime una cierta relevancia paródica o suspicaz a los títulos de nobleza del caballero, hasta que aprovechando la función traslaticia de la comparación este aire de nobleza se le atribuye a Celestina en un mundo al revés.

## LA PROSA RÍTMICA PARA EL PÚBLICO TEMPRANO DE LA *COMEDIA*

El *cursus*, como demuestran estas calas, no puede limitarse a una función subalterna como simple acompañante del sentido y menos como simple ornato. Forma, en realidad, parte importante de un complejo engranaje de distintos efectos que trascienden su primer valor como comparsa y adorno

del discurso. Rojas y el autor del primer auto (en caso de no dudar de las palabras del propio Rojas) compusieron su prosa de acuerdo con un estilo que no sería raro para los oídos de un universitario (al fin y al cabo, una buena parte de los acervos latinos se había construido según la norma del *cursus*, desde las *passiones* y las epístolas papales, hasta la documentación más oficial como leyes y concilios o la más difícilmente musicable, como tratados etimológicos),[12] dotando de un valor agregado la composición ya rica en avisos y proverbios, especialmente en un momento en el que la lectura en voz alta tampoco sería una rareza. La pregunta que se antoja, obviamente, es ¿cuánto de este valor agregado sería obvio para sus lectores, teniendo en cuenta que nosotros, asiduos lectores de *Celestina*, hemos pasado tantas y tantas veces por alto los elementos constructivos de esta rica prosa para centrarnos en la discusión de las psicologías interesantes de los personajes o en aspectos de carácter ético? ¿Cuán claro sería el uso de este ritmo para un lector contemporáneo de Rojas, en Burgos en 1499, en Toledo al año siguiente, en Sevilla en 1501; en Roma en 1506, en Zaragoza en 1507 o Valencia en 1514, leyendo entonces la *Tragicomedia*?

Evidencia directa e indirecta permite sostener que el *cursus* de la *Comedia* no habría de ser desatendido por su público más temprano. Por lo que toca a la evidencia directa, hay que apuntar que los primeros testimonios de recepción de la *Comedia* y la *Tragicomedia* aluden una y otra vez al "estilo elegante" de la obra, sospechosa afirmación si tenemos en cuenta que las reglas del decoro exigían tres rasgos particulares a la comedia temprana: el empleo de un estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que fuese de un principio luctuoso a un final feliz (Pérez Priego, "De Dante", 152). Aunque sabemos por el propio Rojas en el prólogo de la tragicomedia que muy pronto su público se incomodó por romper con el decoro argumental, "dizie<n>do que no se auia de llamar Comedia: pues acabaua en tristeza" (Valencia, 1514, f. A iiij$^{r}$), el estilo siempre fue sorprendentemente celebrado. Ya desde la epístola "El auctor a vn su amigo", Rojas ha insistido en "su estilo elega<n>te: jamás en n<uest>ra

[12] Un estudio de estos y otros géneros en Sergio Álvarez Campos, *El ritmo prosaico.*

castellana lengua visto ni oydo" (Valencia, 1514, f. A$^{v}$). Confirmará en las octavas que siguen que "jamas yo no vide en lengua romana / despues que me acuerdo: ni nadie la vido / obra de estilo tan alto & sobido / en tusca: ni griega: ni en castellana" (Valencia, 1514, f. A ij$^{v}$). Alonso de Proaza, corrector, corroborará prontamente esta afirmación cuando escriba que "no debuxo la comica mano / de Neuio ni Plauto [...] / tan bien los engaños de falsos siruientes / y malas mugeres en metro romano", igual que los comediógrafos griegos apenas supieron pintar estas materias "como este poeta en su castellano" (Valencia, 1514, f. [I v]$^{v}$). Indudablemente, resulta significativo que se use el título de *poeta* para nombrar a un autor de comedias en prosa castellana, así como la alusión al "metro romano", es decir, a la presencia de un cierto patrón rítmico dentro de la comedia. El uso de estos términos bien podría estar aludiendo justamente al uso de una prosa rítmica y a una adopción y adaptación de las técnicas del *cursus* romano. Aunque el espectro de sentido que cubre este "poeta" no es tan especializado como para nosotros hoy en día, hay que recordar que su significado para finales del XV no es meramente el de "creador". Dentro del *Dictionarium hispano-latinum* de Nebrija, el término se presenta siempre vinculado al canon de los poetas griegos y latinos o al de los poetas cómicos. Palencia dirá en su *Universal vocabulario* que "comedia es cantar de villaie: por que como en griego es dicho villaie" (Sevilla, 1490, f. lxxxvj$^{r}$) y a menudo dará el nombre de poeta a los comediógrafos,[13] pero también a los autores que escriben poesía en el sentido que hoy le damos al término.[14] Poeta se aplica, así, al autor de comedias y a quien compone una obra lírica por igual.

---

[13] Del momo, por ejemplo, dice que "q<ui>ere dezir rep<re>sentadores delo q<ue> se co<n>tenia enla fabla del poeta q<ue> enlos iuegos la p<re>sentaba al pueblo" (*ibid.*, f. cclxxxj$^{r}$). De Plauto, dirá que es Ano<m>bre de poeta comico mucho aprouado" (*ibid.*, f. ccclxvij$^{r}$).

[14] Así, por ejemplo, Orfeo "fue soberano poeta entre los antiguos ge<n>tiles" (f. cccxxx$^{v}$), Virgilio "fue soberano poeta" (f. cccccxxv$^{v}$) a secas y el poeta en general se define como "fingidor de versos: cuya obra se llama poema como es poesis materia de todos versos" (*ibid.*, f. ccclxix$^{r}$). La definición general de poema también apuesta por el mismo sentido: "poema. tis. neutro es ca<n>tar: o obra de vn libro en v<er>sos", aunque no deja de apuntar que los textos dramáticos también se escriben en verso ("& so<n> tres linaies de poema dragmatico: exagematico: & Kainon", *ibid.*, f. ccclxix$^{r}$).

Otro indicio importante que apunta hacia el reconocimiento del empleo del *cursus* en nuestra comedia es el interés que para Proaza tiene la lectura de la obra. Como "la harpa de Orpheo & dulce armonía / forçaua las piedras venir a su son", "mucho mas puede tu lengua hazer / lector con la obra: que aqui te refiero [...]" (Valencia, 1514, ff. [Iv<sup>r</sup>]-[Iv<sup>v</sup>]). Aunque la famosa octava de "Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a Calisto mover los oyentes [...]" no hace sino recuperar las recomendaciones típicas de las retóricas sobre los distintos aspectos de la *pronuntiatio*,[15] hay que destacar la importancia que tiene para Proaza una correcta lectura según el canon de la retórica. Sin hacer una mención explícita al *cursus*, parecería natural pensar que una de las virtudes de la lectura correcta estaría aquí. Años después, en la edición veneciana de 1534, la *Tragicomedia* se acompañaría de una "Introduccion que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española" (Esparza Torres, "La lingüística", 218-219). La correcta *pronuntiatio* de la *Comedia* seguía siendo, desde luego, una preocupación para su público.

Respecto a la evidencia interna, también es Alonso de Proaza quien nos da las primeras pistas, cuando dice que dicho tratado fue impreso, "despues de reuisto y bien corregido / con gran vigilancia puntado y leydo" (Valencia, 1514, f. [Ivi<sup>r</sup>]).[16] Este interés por puntuar y leer, simultáneamente, con gran

[15] Compárese, si no el "cumple que sepas hablar entredientes | a vezes congozo / esperança / y passion: | a vezes ayrado con gran turbacion", con las recomendaciones del *De ratione dicendi ad C. Herennium*: "Cum autem est sermo in narratione, uocum uarietates opus sunt ut, quo quidque pacto gestum sit, ita narrari uideatur. Strenue quod uolumus ostendere factum, celeriuscule dicemus; at aliud otiose, retardabimus. Deinde modo acriter, tum clementer, maeste, hilare in omnes partes commutabimus ut uerba item pronuntiationem" (III, 24). Lo que Proaza refiere como "finge leyendo mil artes y modos | pregunta y responde por boca de todos | llorando y riyendo en tiempo y sazón" está en el mismo capítulo del *De ratione*: "Si qua inciderint in narrationem dicta, rogata, responsa, si quae admirationes de quibus nos narrabimus, diligenter animum aduertemus ut omnium personarum sensus atque animos uoce exprimamus" (III, 24).

[16] "Puntado" podría tener otros sentidos en jergas especializadas (en música, "poner en los puntos de canto de órgano las letras"; en teología, "poner puntos sobre las letras" que no tiene vocales en su alfabeto; véase Covarrubias o el *Diccionario de Autoridades*, s. v. Puntar). Aquí, claramente alude a "puntuación", es decir, las "distinciones" en un escrito que consisten en la "separación, división, claridad, partición de la doctrina en miembros distintos, para que mejor se perciba y entienda" (Covarrubias, s. v. Puntuación y Distinción).

vigilancia, sólo puede tener una explicación: el único aspecto de la obra que justificaría este puntuar al momento de la lectura sería justamente el haber aprovechado la puntuación para señalar los finales melódicos dentro de los diálogos. En efecto, si atendemos a la puntuación en la edición de Burgos de 1499, podremos comprobar que en todos los casos dicha puntuación (señalada editorialmente por [.] o [:]) indica con sorprendente precisión los finales rítmicos del *cursus.* Aunque de manera general los editores modernos han sucumbido a la tentación de "puntuar según el uso actual", en realidad la puntuación primitiva del ejemplar de Burgos ofrece pautas muy precisas para una pronunciación correcta que tenga en cuenta los usos de la prosa rítmica. En los ejemplos citados hasta aquí he conservado la puntuación original, de manera que pueda comprobarse el fenómeno.

Las excepciones a esta regla corresponden a algunos incisos arrítmicos que pueden clasificarse en respuestas breves, onomatopeyas y enumeraciones de términos breves. Con ser numerosos los casos en los que la puntuación del ejemplar de Burgos indica incisos arrítmicos y enumeraciones, una comparación somera con la puntuación de otros ejemplares (en este caso, he aprovechado el ejemplar valenciano de 1514) demuestra claramente que dichas formas de puntuación se consideraron variantes de las indicaciones de final de cláusula. A la luz de dicha comparación se puede afirmar: 1) la enorme fidelidad que guardaron los impresores a la puntuación en ambas ediciones sin que haya una relación directa entre los ejemplares, pues pertenecen a ramas distintas de la tradición (véase la representación gráfica de las relaciones entre testimonios en Patrizia Botta, "La Celestina", 259 y Francisco J. Lobera, "El manuscrito", 64); 2) la incorporación en la edición valenciana de 1514 de un tercer símbolo de puntuación, una barra oblicua [/], para señalar muchos de los casos en que la pausa no responde a razones rítmicas, sino a pausas dentro de una enumeración o a otros tipos de segmentación de la cláusula ligados a la sintaxis y no al ritmo.

Así, la puntuación que incorpora Juan Joffré coincide en casi todos los casos con la del ejemplar de Fadrique de Basilea, con la diferencia que muchos de los [.] o [:] fueron sustituidos cuidadosamente por barras, casi siempre para indicar una pausa que no afectaba al *cursus pauper* ni al *cursus*

bivalente, sino que estaba ahí para distinguir los elementos de una enumeración u otras pausas que por su brevedad no pueden considerarse pausas rítmicas.[17] En otros casos, las barras se introdujeron donde no había anteriormente puntuación para indicar una oposición ligera de términos,[18] repeticiones con valor expresivo,[19] otras enumeraciones no contempladas en la puntuación de Burgos,[20] etc.

Aunque ahora no puedo ofrecer conclusiones más sólidas sobre la puntuación en los distintos ejemplares de la obra, creo que la evidencia es suficiente como para determinar que la importancia de la puntuación para los editores tuvo un soporte mayor que la mera virtud gráfica: parece obvio pensar que los editores, cajistas y correctores estaban suficientemente familiarizados con los usos de una prosa rítmica como para respetar la puntuación a lo largo de tantos y tan distintos testimonios.

---

[17] Así, por ejemplo, mientras en la edición de Burgos se puntúa "Aqui lleuo vn poco de hilado enesta mi faltriq<ue>ra: con otros aparejos q<ue> comigo sie<m>pre traygo: [...] assi como gorgueras. garrumes. franjas. rodeos. tenazuelas. alcohol. aluayalde. & solima<n>. hasta agujas & alfileres q<ue> tal ay que tal quiere" (f. [c vij]$^{v}$), en la de Valencia se presenta como sigue: "Aqui lleuo vn poco d<e> hilado enesta mi faltriq<ue>ra: co<n> otros aparejos q<ue> co<n>migo sie<m>pre traygo: [...] assi como gorgueras / garuines / franjas / rodeos / tenazuelas / alcohol / aluayalde / & solima<n> / agujas / & alfileres / q<ue> tal ay q<ue> tal quiere" (f. C$^{r}$).

[18] Por ejemplo, "si duermes /o estas despierta: si piensas en mi /o en otro: si estas leuantada o /acostada: [...] Soñelo /o no: fue fantaseado /o passo en verdad" (Valencia, 1514, f. G iij$^{r}$), se puntúa como sigue en la edición de Burgos: "si duermes o estas despierta: si piensas en mi o en otro. si estas leuantada o acostada. [...] soñe lo o no. fue fantaseado o passo en verdad" (f. [k viij]$^{v}$).

[19] Al final del doceno auto de la *Comedia* tenemos, por ejemplo, en la edición de Burgos: "Cele<stina> Justicia justicia señores vezinos. [...] Cele<stina> ay que me ha muerto. ay ay confession confession. Par<meno> dale dale. [...] muera muera. [...] Se<m><pronio> huye huye parmeno que carga mucha gente. Guarte guarte: que viene el alguazil" (f. [k vij]$^{v}$). En la edición de Valencia, la puntuación es la siguiente: "(Ce.) justicia / justicia /señores vezinos. [...] (Ce.) ay que meha muerta / ay / ay / confession / confession. (Par.) dale / dale / [...] muera / muera / [...] (Sem.) huye / huye / Parmeno: que carga mucha gente. Guarte / guarte: que viene el alguazil" (f. g ij$^{v}$).

[20] Por ejemplo, lo que en la edición de Burgos era "a ti q<ue> los cielos mar & tierra: co<n>los i<n>fernales ce<n>tros obedece<n>" (f. [h vij]$^{r}$), se presenta en la edición valenciana como "a ti que los cielos / mar / tierra / co<n> los infernales ce<n>tros obedescen" (f. [E viij]$^{v}$).

En tanto, presento rápidamente dos versiones del mismo pasaje, con la puntuación primitiva, que expresan dichos valores (indico en cursivas las *clausulae* sin volumen y bivalentes en el segmento):

> Enesto veo Melibea la grand*éza de diós.* [**planus sin volumen**] Me. en qu*é* *calísto.* [**ditrocaicus sin volumen**] Ca. en dar poder a natura que de ta<n> perfeta hermos*úra te dotásse*: [**dispondaicus sin volumen**] & fazer a mi i<n->merito tanta merced q<ue> v*ér te alca<n>çásse*: [**planus sin volumen**] en tan co<n>uenie<n>te lugar q<ue> mi secreto dolor manifest*ár te pudiésse.* [**planus sin volumen**] sin duda enco<m>parablemente es mayor tal galardón q<ue> el seruicio: sacrificio: deuocio<n> & obras pias que por este lugar alcançar te<n>go yo a di*ós ofrescído.* [**planus sin volumen**] Ni otro poder mi volu<n>tad humana pu*éde co<m>plír.* [**planus volumétrico**] quien vido enesta vida cuerpo glorificado de ningun ho<m>bre como ag*óra el mío.* [**ditrocaicus sin volumen**].
>
> (Burgos, 1499, f. [a ij]$^{v}$)

> Enesto veo Melibea la gra<n>d*éza de diós.* [**planus sin volumen**] (Me.) en q<u*é*> *calísto*: [**ditrocaicus sin volumen**] (Ca.) en dar poder a natura q<ue> de tan p<er>fecta hermos*úra te dotásse*: [**dispondaicus sin volumen**] & fazer ami inmerito ta<n>ta merced q<ue> v*érte alca<n>çásse*: [**planus sin volumen**] y en tan conuenie<n>te lugar q<ue> mi secreto dolor manifest*ár te pudiésse.* [**planus sin volumen**] sin duda incomparableme<n>te es mayor tal galardón q<ue> el seruicio / sacrificio / deuocion: & obras pias que por este lugar alcançar yo tengo a di*ós ofrescído.* [**planus sin volumen**] quien vido enesta vida cuerpo glorificado de ningun hombre como ag*óra el mío.* [**ditrocaicus sin volumen**].
>
> (Valencia, 1514, f. Av$^{r}$)

Como puede apreciarse, la puntuación ha sido cuidadosamente repetida en ambas ediciones, hasta el grado de hacerla coincidir apretadamente. "Puntado y leydo con gran vigilancia" no es una exageración, especialmente si se tiene en cuenta el hecho de que las ediciones de Burgos y Valencia tienen una distancia respetable en el *stemma codicum* de la tradición textual conservada. Aunque no es el lugar para un estudio exhaustivo del comportamiento de la puntuación en las ediciones tempranas de la *Comedia* o de la *Tragico-*

*media* (y al momento de preparar este material, por desgracia, no he podido consultar el artículo de Fidel Sebastián), apuntaría que en otros documentos que tengo a la mano y en calas superficiales, su disposición en el texto no varía fundamentalmente. En el caso de la cala transcrita anteriormente, por ejemplo, el comportamiento de la puntuación del fragmento conservado en el Manuscrito de Palacio se mantiene idéntico, salvo por el uso indistinto de punto [.] o barra oblicua curva [/] o de ambos [/.]. Transcribo a continuación el mismo fragmento, según el facsímil publicado por Patrizia Botta como complemento de su artículo ("La *Celestina* de Palacio", 347-366):

> Caljsto. enesto veo meljbea la grand*éza de diós.* **[planus sin volumen]** mel[*ibea] en qu*é Caljsto.* **[ditrocaicus sin volumen]** c. endar poder a natura q<ue> tan p[*erfe]ta hermos*úra te dotáse* /**[dispondaicus sin volumen]** e faz <er> a mi merito tanta m<erce>d que v*érte alcançásel* **[planus sin volumen]** e en tan convenje<n>te lu[*gar] do mj secreto dolor magnifest*ár te pudiése.* **[planus sin volumen]** syn [*du]da ynco<n>parable mente es mayor tal galardo[*n q<ue>l] serujçio sacrifiçio devoçion y obras pias q<ue> po<r> e[*ste] [^lugar] alcançar a dios tengo *yó ofresçído* /**[planus sin volumen]** ny ot<r>o p[*oder] nj<n> volu<n>tad vmana pu*éde conpljr* /. **[planus volumétrico]** quje<n> vido [*enesta] vida cuerpo glorificado de nj<n>gu<n>d onbre *cóm<m>[*o] el mjo* /. **[planus sin volumen]**.
>
> (Ms. Pal. II-1520, f. 94r)

Como apuntaba, el comportamiento no varía sustancialmente. En los casos en los que se presenta alguna lección variante, el *cursus* de la cláusula se sustituye (o no) de modo que quede regularizada la anomalía. Así, por ejemplo, las siguientes lecciones variantes se conservan como formas reconocibles del *cursus* pese a su aparente novedad textual:

> te<n>go yo a di*ós ofrescído.* **[planus sin volumen]**
> de ningun ho<m>bre como ag*óra el mío.* **[ditrocaicus sin volumen]**
>
> (Burgos, 1499, f. aij$^{r}$)

> tengo *yó ofresçído* /**[planus sin volumen]**
> de nj<n>gu<n>d onbre *cóm<m>[*o] el mjo* /. **[ditrocaicus sin volumen]**
>
> (Ms. Pal. II-1520, f. 94r)

La evidencia anterior, con todo y no ser concluyente, puede apuntar hacia una hipótesis razonable. La estabilidad en la puntuación de ramas tan distintas de la transmisión se explica probablemente por la necesidad de señalar con precisión valores auditivos ligados al final melódico o cláusula. Este valor rítmico ofrece la evidencia más convincente para afirmar que el *cursus*, ese sistema añejo de la composición en prosa latina, seguía vigente para los lectores de *Celestina* de un modo real y contundente, como una pauta de lectura que valía la pena conservar y que, en la práctica, no parecía tan difícil restituir en la composición editorial por medio de las marcas de puntuación.

## FINAL

Son numerosas todavía las tareas pendientes en torno al *cursus* medieval y su adaptación al mundo castellano de la *Celestina*. Aunque Rojas no duda ni un momento en alardear cuando señala "su estilo elega<n>te: jamás en n<uest>ra castellana lengua visto ni oydo" (Valencia, 1514, f. A[v]), resulta obvio que el *cursus* fue una estrategia ampliamente difundida entre otros autores (notoriamente, por ejemplo, Juan de Flores, como ha demostrado Lillian von der Walde ("Estilo y estructura", 513-514; "Notas", 105-106). Aquí apenas he formulado algunos caminos para la comprensión de este modo singular de entender y aprovechar el *cursus*, pero estoy consciente de que todavía queda mucho por hacer. Una vez mejor comprendido el uso del *cursus* en *Celestina*, no sería raro que un estudio estadístico permita demostrar la unidad o variedad del auto primitivo y la continuación de Rojas. Tampoco creo imposible que un estudio de la puntuación en la transmisión temprana ofrezca una hipótesis valiosa que nos permita aprender algo más de los sistemas editoriales de segmentación de los impresos del XVI. La confrontación con otras obras del periodo quizá permita entender mejor la originalidad de los autores en el manejo del recurso o, por el contrario, demuestre la falta de ésta. El estudio de recursos compositivos aparentemente faltos de valor estético, como la segmentación de la obra o el *cursus*, es una veta abierta que ofrece muchos filones todavía por explotar; recursos natura-

les que, convenientemente depurados, quizá nos ayuden a entender mejor la riqueza de un mundo literario complejo ligado a la voz y francamente experimentador frente a la nueva fijación de las palabras en el impreso.

## BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO DE PALENCIA, *Universal vocabulario en latín y romance* (Pablo de Colonia, Sevilla, 1490), transcripción de G. Lozano López *et al.*, en *ADMYTE, Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, CD-ROM, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-Micronet, 1992.

ÁLVAREZ CAMPOS, SERGIO, *El ritmo prosaico hispano-latino (del siglo III a Isidoro de Sevilla). Historia y antología*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1993.

BENNASSAR, BARTOLOMÉ, *La España del Siglo de Oro*, trad. de Pablo Bordonava, Barcelona: Crítica, 1990 [2a. ed.].

BOTTA, PATRIZIA, "La Celestina", en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *Diccionario filológico de literatura medieval española, textos y transmisión*, Madrid: Castalia, 2002, 252-267.

—, "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales", *Boletín de la Real Academia Española*, 73, 1993, 25-50.

CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia: Universidad Nacional de Educación a Distancia-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

*Comedia de Calisto y Melibea* [Fadrique de Basilea, Burgos, 1499?], ed. a cargo de Emilio de Miguel, 2 ts., Salamanca: Junta de Castilla y León-Caja Duero-Universidad de Salamanca, 1999 [Aprovecho también, para búsquedas informatizadas y criterios de transcripción en las citas, la cuidadosa paleografía informatizada de Lloyd A. Kasten en *ADMYTE II, Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, CD-ROM, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-Micronet, 1999].

ESPARZA TORRES, MIGUEL ÁNGEL, "La lingüística española en tiempos de Fernando de Rojas, ideas, autores, obras", en Pilar Carrasco (ed.), *El mundo como contienda, estudios sobre La Celestina*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, 185-219.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Historia de la prosa medieval castellana, I, La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid: Cátedra, 1998.

GUIJARRO, SUSANA, "Las escuelas catedralicias castellanas y su aportación a la historia del pensamiento medieval (1200-1250)", en José María Soto Rábanos

(coord.), *Pensamiento medieval hispano, Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Junta de Castilla y León-Diputación de Zamora, 1998, t. 1, 703-735.

LOBERA, FRANCISCO J., "El Manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*", *Boletín de la Real Academia Española*, 73, 1993, 51-67.

MARTÍNEZ ÁNGEL, LORENZO, "Sobre la enseñanza de la poesía latina en la Alta Edad Media: el capítulo 26 de los *casus sancti Galli* y su contribución al estudio del cursus rhythmicus", *Estudios Humanísticos, Filología*, 25, 2003, 213-215.

Ms. Pal. II-1520, en PATRIZIA BOTTA, "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales (continuación)", *Boletín de la Real Academia*, 73, 1993, 347-366.

MURPHY, JAMES J., *La retórica en la Edad Media*, trad. de Guillermo Hirata Vaquera, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

NICOLAU, MATHIEU G., *L'origine du "cursus" rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Paris: Les Belles Lettres, 1930.

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, "De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de 'comedia'", *1616, Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, 1978, 151-158.

*Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris: Les Belles Lettres, 1989.

RICO, FRANCISCO, "La clerecía del mester", *Hispanic Review*, 53, 1985, 1-23 y 127-150.

RUCQUOI, ADELINE, "Contribution des *studia generalia* à la pensée hispanique médiévale", en José María Soto Rábanos (ed.), *Pensamiento medieval hispano, Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Junta de Castilla y León-Diputación de Zamora, 1998, t. 1, 737-770.

SEBASTIÁN, FIDEL, "La puntuación en las primeras ediciones de *La Celestina*", *Boletín de la Real Academia Española*, 83, 2003, 113-135.

*Tragicomedia de Calisto y Melibea nueuame<n>te reuista y emendada co<n> addicion delos argume<n>tos de cada vn auto en principio* [Juan Joffré, Valencia, 1514], nota preliminar de Martín de Riquer, Madrid: Espasa Calpe, 1975.

TUNBERG, TERENCE O., "Prose Styles and Cursus", en F. A. C. Mantello y A. G. Rigg (eds.), *Medieval Latin, An Introduction and Bibliographical Guide*, Washington, D.C.: The Catholic University of America, 1996, 111-121.

URÍA, ISABEL, *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid: Castalia, 2000.

WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "El marco de *Triunfo de amor* de Juan de Flores", *Lemir, Revista Electrónica de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 7, 2003.

——, "La estructura retórica de la ficción sentimental", en Aurelio González, Concepción Company y Lillian von der Walde (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1999, 101-108.

——, "La ficción sentimental", *Medievalia*, 25, 1997, 1-25.

——, "Notas sobre el estilo de Juan de Flores", en Rebeca Barriga V. y Pedro Martín Butragueño (eds.), Martha Elena Venier (coed.), *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, México: El Colegio de México, 1997, t. 2, 103-114.

——, "La ficción sentimental", en *Amor e ilegalidad, Grisel y Mirabella, de Juan de Flores*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996, 16-28.

——, "Estilo y estructura en las ficciones sentimentales de Flores: la retórica", en *Grisel y Mirabella, de Juan de Flores*, tesis doctoral, México: El Colegio de México, 1994, 487-574.

WHINNOM, KEITH, "Introducción crítica", en Diego de San Pedro, *Obras completas, II, Cárcel de amor*, ed. de K. Whinnom, Madrid: Castalia, 1972, 7-66.

# El cuerpo como significante en el *exemplum* 44 del *Conde Lucanor* de don Juan Manuel

Louise M. Haywood
University of Cambridge

A pesar de haber sido calificado como "uno de los logros más notables" del *Conde Lucanor* (Juan Manuel, ed. de G. Serés, 177), el *exemplum* 44, "De lo que contesció a don Pero Núñez el Leal et a don Roy Gonzales de Çavallos et a don Gutier Roýz de Blaguiello con el conde don Rodrigo el Franco", no ha recibido la atención merecida.[1] Hoy me gustaría centrarme en sólo una de sus facetas: la función que desarrolla el cuerpo en su estructura y su sentido.[2] Como demuestran John England ("'¿Et non el día del lodo?'") y María del Carmen Bobes Naves ("Sintaxis narrativa"), don Juan Manuel tiene preferencia por estructuras basadas en la repetición y elaboración. A mi parecer, esto puede distinguirse en el *exemplum* 44, cuyo estudio pone de manifiesto una organización estructural tripartita que se constituye en el cuerpo como significante.[3]

[1] Dunn lo describe como uno de "such curiously developed stories as XI" ("Structures", 64). Para bibliografía sobre el *exemplum*, véase Chauvin, *Bibliographie*, II, 159-160; Devoto, *Introducción*, 445-449 y Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de G. Serés, 177-178 y 398-401. Agrego el excelente análisis de Andrés Martínez, "Mythological", 171-173, 202-203 y 229-238.

[2] Agradezco a los organizadores su amabilidad y la oportunidad de colaborar en las Jornadas; y a Jan Gilbert, Tom Caldin y Rebeca Sanmartín Bastida la lectura de un borrador del presente texto.

[3] Andrés Martínez sugiere una estructura tripartita pero no menciona la importancia del cuerpo ("Mythological", 232-233); Serés parece considerar que el *exemplum* tiene una estructura bipartita (Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de G. Serés, 177-178).

Los nombres de los personajes corresponden a figuras históricas del reino de Alfonso VII, como está bien documentado (Devoto, *Introducción*, 445-447; Blecua, ed. de *Conde Lucanor*, 228n), pero a primera vista el *exemplum* parece ser un entramado de varios motivos folclóricos e incluso hagiográficos sin tener ninguna analogía cercana.[4] Sin embargo, es de notar que comparte la temática central –la cuestión de la lealtad y de la fidelidad– con el material de "Los dos amigos"; y en concreto, en el grupo de *romances*, Eustache-Constanza-Florencia-Griselda.[5] Además, varios de los motivos de una de las leyendas pertenecientes a esta rama textual del material –la de *Amicus et Amelius*– aparecen en este *exemplum*.[6] *Amicus* gozó de una difusión amplísima por la Europa medieval a partir del siglo XI y su influencia se vislumbra en el *Oliveros de Castilla* (Lucía Megías, 1499) y el romance sobre Melisenda, "Todas las gentes dormían" (Díaz-Mas, *Romancero*, 235-237); desgraciadamente no conozco los detalles de una versión vernácula castellana del *Amicus* anterior a estos dos ejemplos, pero hubo versiones en latín que pu-

---

[4] El personaje de Gutier Roýz de Blaguiello no tiene importancia alguna en el desarrollo del relato ni figura ningún comentario sobre sus actuaciones: el tratamiento que da don Juan Manuel a este personaje de papel menor es parecido al que otorga a otros personajes que ocupan el segundo lugar en una serie de tres, England ("'¿Et non el día del lodo'", 83). Para los motivos folclóricos, véanse Devoto, *Introducción*, 447; Thompson, *Motif-Index*, T215.4; Goldberg, *Motif-Index*, y Keller, *Motif-Index*, S410, Q552.10, K2150, K2112, D2064, Q552.22. En cada caso indico el número del motivo que consignan los autores.

[5] Sobre el uso del vocablo inglés *romance* véase Deyermond "Lost Genre".

[6] Ayerbe-Chaux ("*El Conde Lucanor*") no estudia textos análogos al *exemplum* 44; Marsan analiza algunos textos afines sin anotar el vínculo entre ellos y el *exemplum* 44 o el *Amicus* (*Itinéraire*, 225-234). Los motivos que tienen en común el *exemplm* 44 y el *Amicus* son: primero, una dama acusada que no encuentra quién defenderla y por lo tanto queda condenada a la hoguera; segundo, un caballero que jura en falso como parte de un duelo judicial: en el caso del *Amicus* el caballero finge la identidad de su amigo y jura, con toda razón, que él no ha cometido adulterio con la dama aunque la verdad es que su amigo sí lo hizo, y en el caso del *exemplum* juanmanuelense el caballero jura la inocencia de una dama que quería pecar pero no lo hizo; tercero, el caballero medita la probabilidad de un castigo divino a causa de la jura falseada y lo acepta; y, por ultimo, un personaje enfermo de la lepra como resultado del castigo divino a causa de un testimonio falso, la razón por la que se supone que enferman de la lepra el conde don Rodrigo y el caballero del duelo del *Amicus*.

dieron haber circulado en aquel entonces; por ejemplo, la de Rodulfus Tortarius en su *Ad Bernardum* (h. 1090), la *Vita Amici et Amelii* (la primera mitad del siglo XII) y la de Vincente de Beauvais (h. 1190-h. 1264) en su *Speculum historiale.*[7]

Paso, pues, al estudio de los tres núcleos narrativos del *exemplum.* El conde don Rodrigo levanta falsos testimonios no especificados contra su mujer, quien pide a Dios que "mostrasse su miraglo" (178) en el culpable con la consecuencia de que el marido contrae la lepra y la pareja se separa. Los editores siguen a María Goyri de Menéndez Pidal en anotar que se aceptó la lepra como una de las razones por las que se admitió la separación conyugal. Sin embargo, según Daniel Devoto (*Introducción,* 448), Goyri de Menéndez Pidal aduce dos ejemplos que son anteriores al siglo X: un capitular de Pepino de 757 y el caso de la aceptación de la lepra como razón para disolver el noviazgo –y no el matrimonio– de la futura santa Andragema (m. 695).

Saul Nathaniel Brody, en el estudio más importante y detallado sobre las enfermedades que llamaban "lepra" en la Edad Media, estudia cómo las actitudes medievales fueron cambiando a lo largo del periodo y muestra que, en su mayor parte, no se admitió la lepra como razón para la separación conyugal ni aun para la negación de los derechos matrimoniales al enfermo (*Disease,* 84-86). Es más, a partir del siglo XIII la iglesia se opuso a la práctica de separación conyugal por motivos de la enfermedad, como dicta el Papa Gregorio IX en el Decretal 'De coniugio leprosorum'; no obstante, en algunos países la ley civil trató al leproso como muerto y por lo tanto su cónyuge podía volver a casarse aunque ésta no parece haber sido la situación en la España medieval. Si no me equivoco, las *Siete partidas* de Alfonso X el Sabio hacen referencia a la lepra solamente una vez en cuanto a la exención del pago del décimo de sus huertos y ganados (*Primera partida*: 394; I: xxi, 9), y en los fueros cotejados la única mención de la lepra es como un denuesto que atrae una multa (*Fuero viejo*; *Fuero de Baeza*; *Fuero de Cuenca,* 336-337, col. b y d, leyes XII.3 y

[7] Pienso volver al asunto en un artículo próximo. Para la difusión europea de la leyenda veánse Hofmann, *"Amis"*; Leach, *Amis*; Dembowksi, *Ami* y Le Saux, *Amys*: que yo sepa, sólo Alvar, *Amis* estudia detalladamente la diseminación peninsular.

CCL.26).[8] Es decir, de los textos consultados parece poco probable que se aceptara la lepra como motivación para una separación conyugal.

Como nos enseña Brody, la lepra tenía unas connotaciones muy contradictorias en la Edad Media. Por una parte, se la veía como castigo divino, sobre todo a causa de su tratamiento en el Antiguo Testamento, y por ser muy contagiosa y sin cura (*The Disease of the Soul*, 96-101, 105-106). Por otra parte, la conexión del leproso con la resurrección aportó matices positivos a la visión medieval de la enfermedad. Esta relación se ve en el tratamiento bíblico del personaje de Lázaro (102-103; véase San Lucas XVI: 20-26), en la interpretación de Isaías LIII: 3 como una profecía del tratamiento de Cristo como si él fuera leproso, y en el que el enfermo de la lepra pertenece a uno de los grupos desdeñados e impuros que curó Cristo (por ejemplo, San Matías VIII: 2-4, San Marco, I: 40-45 y San Lucas, V: 12-16). De hecho, la ambivalencia radicaba en que la lepra era un castigo divino, muy a menudo por determinados pecados, que daba al pecador la oportunidad de expiarse en esta vida y por lo tanto salvarse (Brody, *The Disease*, 100-105). Es más, entre los pecados más señalados como provocadores de la lepra se encuentran el adulterio, y el levantar falso testimonio y maldecir (127-132); el último es el pecado del conde. Visto desde este punto de vista es muy apropiado que el conde –como pecador y enfermo de la lepra– haga su peregrinaje a la Tierra Santa para morir allí.

Sólo sus tres caballeros más fieles le acompañan en la romería, algo dado a entender por medio de las palabras, "Et commo quier que él era muy onrado et avía *muchos buenos vasallos, non* fueron con él *sinon* estos tres caballeros dichos" (178; énfasis añadido). Cuando agotan los fondos que llevaban con ellos para mantenerse, se presentan en el mercado como campesinos de jornada, haciendo turnos para cuidar al conde. Los tres caballeros sacrifican la nobleza de su nacimiento cuando se reducen al trabajo manual y corren el riesgo de perder su estado social (véase, por ejemplo, *Partida* II.21.x, xii, xvii

---

[8] He aquí otro de los temas referentes al presente *exemplum* en el que hace falta indagar más: la condición y tratamiento social de los enfermos de la lepra. También consulté los *Fueros de Plasencia, de Úbeda*, y el *Fuero juzgo*.

y xxv); pero su voluntad de sacrificarse en beneficio de su señor feudal es un acto caritativo que atestigua la loada virtud caballeresca de la lealtad (*Partida* II.21.ix), y –por consiguiente– la nobleza de espíritu, de que gozan. Se humillan también al lavar las llagas leprosas del conde cada noche; sin embargo, están dispuestos a rebajarse aún más para mostrar su fidelidad. El que escupan un día durante el baño del conde, da como resultado que éste, "cuydando que todos lo fazían por asco que dél tomavan, començó a llorar et a quexarse del grand pesar et quebranto que daquello oviera" (179). Para probarle lo contrario, "que non avían asco de la su dolencia" (179), beben el agua con la que le lavan, "que estava llena de podre et de aquellas pustuellas que salían de las llagas de la gafedat" (179). El comportamiento orgulloso del conde se distingue de la humildad de los caballeros.

En un análisis brillante de las reglas dietarias del Levítico, la antropóloga Mary Douglas (*Purity and Danger*, 42-58) presenta la idea de que lo que se reniega físicamente y no se logra calificar ni situar en una categoría propia y simple, representa para los seres humanos los límites entre nuestro interior y el mundo exterior. Partiendo de esta base, Julia Kristeva (*Pouvoirs*, 133-154) desarrolla el concepto de la abyección con el fin de estudiar la proximidad de lo impuro y lo sacro; para ella lo abyecto es lo que a veces causa náuseas pero que –al mismo tiempo– participa de lo divino. Para ampliar estas ideas, trata muy sumariamente la experiencia mística y la abyección recurriendo a las visitas de San Francisco de Asís (1181/2-1226) a las leproserías para bañar a los enfermos y a la beata Angela de Foligno (1249-1309), que besó las llagas de los leprosos y bebió el agua usada para bañarles las llagas (*Pouvoirs*, 149-150).[9] Kristeva propone que se deben interpretar tales actos, "comme le lieu le plus favorable à la communication: comme le point de bascule dans la spiritualité pure [...] le sujet se résorbe (est-ce la grâce?) dans la communication avec l'Autre et les autres" (*Pouvoirs*, 149).[10] La humillación del cuerpo demuestra

[9] Mazzoni ("Feminism") estudia la manera en la que la abyección permite a Angela de Foligno participar en lo divino como experiencia mística por medio de la humildad.

[10] Es decir, "como el lugar más favorable a la comunicación; como si el centro de gravedad estuviera en la pura espiritualidad [...] el sujeto se consume (¿es la gracia?) en la comunicación entre el Otro y los otros" (la traducción es mía).

un claro desprecio del sujeto hacia las cosas de este mundo y por el propio ser, y puede ser una manera de acercarse a Dios.[11] Lo más notable de la acción de los caballeros de este *exemplum* no se descubre en los paralelismos con la hagiografía sino en el que sus acciones indican que valoran su relación feudal y a su señor sobre ellos mismos: demuestran una fidelidad absoluta que se ve confirmada por el hecho de que prefieren esperar a que el cadáver del señor se reduzca a restos transportables por medio del entierro en lugar de someterlo a la más rápida pero poca respetuosa reducción y preparación del cuerpo por cocción. Si los caballeros se comportan con suma humildad y devoción feudal, el conde parece vivir momentos de orgullo hasta el final.

El segundo núcleo narrativo del *exemplum* tiene cierto paralelismo con el primero: en los dos casos se acusa a una dueña de una falta no explicada. Como hemos visto, en el primer caso interviene el castigo divino cuando se levanta falso testimonio; en el segundo, la dueña no recurre a Dios, y la falta de un caballero para defenderla en un duelo judicial da lugar a que sea condenada a la hoguera. Núñez se ofrece para defenderla siempre que ella sea inocente; pero no lo es en el sentido absoluto:

> Et commo quier que don pero Núñez entendió que pues ella de su talante quisiera fazer lo que non devía, que non podía seer que algún mal non le contesciesse a él, que la quería salvar, pero pues lo avía començado et sabía que non fiziera todo el yerro de que la acusavan, dixo que él la salvaría. (180)

Núñez, a punto de arriesgarse en un duelo judicial, reconoce la probabilidad del castigo divino, diferenciándose en esto del conde. El castigo que recibe –la pérdida de un ojo– se asocia, como la lepra, con la blasfemia, el maldecir y el jurar en falso, y aparece tanto en el registro de motivos folclóricos de Stith Thompson (*Motif-Index*, Q451.7.0.3; Q541.7.0.4 y Q551.6.5.2) como en el *Libro de los exenplos por a.b.c* de Clemente Sánchez de Vercial

[11] Para un estudio interesante de la relación entre el cuerpo y la abyección véase Grosz, "Body".

(55, 235, 236; 1436-1438) en contextos que hacen hincapié en este vínculo.[12] El acto de caridad que realiza Núñez desemboca no sólo en la salvación de la dueña sino en un don de la familia de ésta de suficiente valor como para asegurar que la última etapa del viaje de aquél sea "yacuanto más sin lazeria que ante" (180).

Este núcleo narrativo concluye con la llegada de las noticias sobre la venida de los caballeros que portan los huesos de su señor al rey de Castilla, a quien no le importa que le vean sin la pompa que se acostumbraba esperar cuando los vasallos visitaban al rey (180-181) y quien se muestra susceptible a la humildad, ya que, "saliólos a recebir el rey *de pie* bien cinco leguas ante que llegassen al su regno" (181; énfasis añadido). El rey entiende bien el valor redentor de los sacrificios hechos por los caballeros, "gradesció mucho a Dios porque eran del su regno omnes que tal cosa fizieran" (180), y lo reconoce con la abyección a que se somete en un acto paralelo a las acciones penitentes, es decir, el andar de pie cuando ir a caballo es propio de su estado. De este modo, muestra su solidaridad con los vasallos al someterse voluntariamente a la privación. A pesar de su soberanía, el rey se conduce humildemente y su reconocimiento de los vasallos se ve no sólo en el honor de la recepción que les dedica sino también en los bienes materiales con que los obsequia, "Et fízoles tanto bien, que hoy en día son heredados los que vienen de los sus linages de lo que el rey les dio" (181).

En el tercer y último núcleo narrativo del *exemplum* vemos dos actos más de humillación. En el primer ejemplo, la mujer de don Roy Gonzales le da la bienvenida y le confiesa que ha guardado un régimen de pan y agua durante su ausencia. Al partir, don Rodrigo le dijo que:

> él nunca tornaría sin el conde et ella que visquiesse commo buena dueña, que nunca le menguaría pan et agua en su casa. Et pues él esto le dixiera, que non era razón quel saliese ella de mandado, et por esto nunca comiera nin bibiera sinon pan et agua.
>
> (181)

[12] Entre paréntesis indico el número del motivo o del *exemplum* que consignan respectivamente Thompson y los editores de Sánchez de Vercial.

Daniel Devoto (*Introducción*, 447-448) anota que el comportamiento de la dueña es un caso particular del motivo folclórico del tonto que toma al pie de la letra un consejo (Thompson, *Motif-Index*, J2462). Sin embargo, queda claro que no le convence del todo la clasificación de esta parte del *exemplum* porque comenta una diferencia con la habitual función cómica: un tonto que entiende mal unas instrucciones parece diferenciarse en mucho de una mujer que quiere ser obediente pero que también quiere participar en la privación del marido.[13] Como buen marido, don Roy Gonzales no quiere que ella comparta el sufrimiento sino que viva de acuerdo con su estado, como indican sus palabras de despedida citadas arriba; como buena esposa, ella quiere obedecer a su marido, pero al mismo tiempo quiere vivir de una manera acorde con la de una mujer cuyo marido esté fuera de casa y sufriendo privaciones; por lo tanto tergiversa la intención de las palabras de su marido.[14] Visto desde esta óptica, la mujer parece ser la ideal esposa paciente que espera a su marido durante una larga ausencia, casi como si estuviera de luto, y que se priva de alimentación que podía provocar apetitos sensuales y sexuales (Bynum, *Holy Feast*, 214-217). La mujer se somete con voluntad de autosacrificio, como hace Pero Núñez en el duelo para defender a la dama condenada a la hoguera y como hace el rey al ir andando a recibir a los caballeros.

El segundo elemento de este núcleo narrativo consiste en otro acto de abyección. Cuando llega a casa Pero Núñez, la compañía que le espera ríe con placer pero él lo toma a mal y cree que se están burlando a causa de que vuelve tuerto del duelo judicial ya comentado y, en consecuencia, se abandona a la cama y la melancolía hasta que su esposa, de una manera espeluznante, le convence de que no le están tomando el pelo: "diose con una aguja en el su ojo y quebrólo, et dixo a don Pero Núñez que aquello fiziera ella porque si alguna vez riesse, que nunca él cuydasse que reýa por le fazer

[13] Devoto comenta que el motivo está "despojado aquí de buena parte de su comicidad, para que entre naturalmente como un rasgo sonriente, entre tanta historia trágica como acarrea el ejemplo" (*Introducción*, 447-448).

[14] Sobre la práctica de ayunar, véase Bynum, *Holy Feast*, 31-47. Como indica Bynum, el dominio y la supresión del apetito por medio del ayuno es una *imitatio Christi*, una manera de llorar la ausencia del Novio (34) y de servir al otro (120-121).

escarnio" (181). La reacción de Núñez difiere de la del conde en que, aunque los dos yacen abatidos en la cama, el conde se queja mucho de su sufrimiento personal mientras que Núñez evita explicarse a su mujer hasta que se ve obligado a hacerlo:

> Et cuando la buena dueña lo vio assí ser triste, ovo ende muy grand pesar. Et tanto le afincó, fasta quel ovo a dezir que se sintía mucho porquel fazían escarnio por el ojo que perdiera.
>
> (181)

Como los caballeros y el rey, la mujer pone al otro y no a ella misma y su propio cuerpo en el primer plano: el autosacrificio es la última manera de enseñar a otros la fidelidad que se experimenta como vasallo, como señor, como mujer y como marido.

En conclusión, se ve que el *exemplum* tiene una clara organización tripartita, con una doble o triple elaboración, en cada parte que se centra en el cuerpo como recipiente de un mal o un bien. Cada elemento de la organización refuerza una parte de la respuesta y de la glosa que ofrece Patronio, y contesta la pregunta planteada por el Conde: cómo se trata con clientes que se comportan en perjuicio de un patrón a quien deben mucho. Efectivamente, se premia a los que hacen bien, aunque éstos reciban mal de algunos, o si no se lo agradecen ni se lo devuelven todos los recipientes:

> Et tengo que si los que tan bien non lo acertaron en vuestro servicio fueran tales commo estos et sopieran cuánto bien les vino por esto que fizieron, que non lo erraran commo erraron. Pero vós, señor conde, por vos fazer algún yerro algunos que lo non devían fazer, nunca vós por esso dexedes de fazer bien, ca los que vos yerran, más yerran a sí mismos que a vós. Et parad mientes que si algunos vos erraron, que muchos otros vos servieron; et más vos cunplió el servicio que aquellos vos fizieron que vos enpeció nin vos tovo mengua los que vos erraron. Et non creades que de todos los que vós fazedes bien, que de todos tomaredes servicio. Mas un tal acaescimiento vos podrá acaescer: que uno vos fará tal servicio, que ternedes por bien enpleado cuanto bien fazedes a los otros.
>
> (182)

En el primer núcleo narrativo, se premia a la mujer del conde con un nuevo matrimonio y se castiga al conde y su pecado con la lepra, aunque también recibe el beneficio del servicio de vasallos muy leales preparados a humillarse físicamente; en el segundo núcleo, se castiga a Pero Núñez con la pérdida del ojo por el pecado que tenía en el pensamiento la dueña de Tolosa, pero se le premia con regalos de la familia de ésta; las buenas obras de los tres caballeros leales merecen dádivas del rey cuya conducta al recibirlos de pie es también humilde; y finalmente, en el tercer núcleo narrativo, la mujer de Roy Gonzales se priva de comida y bebida mientras que la de Pero Núñez se mutila para mostrar su carácter obediente; de esta manera, los actos de los caballeros encuentran una recompensa en la fidelidad de sus mujeres. El uso del cuerpo propio en el servicio de Dios y de los otros concreta perfectamente la ideología del amor, estudiada por Ian Macpherson ("*Dios y el mundo*", 36-37), con la que don Juan Manuel empapa *El Conde Lucanor*. En cada uno de los núcleos del *exemplum* 44 el cuerpo es tanto el lugar del castigo como el sitio del obsequio de amor caritativo al otro y el *locus* de comunicación entre el otro y el Otro; es decir, el cuerpo abyecto es significante tanto del estado de pecado como del de gracia del sujeto, en relación con los otros personajes y con Dios.

## BIBLIOGRAFÍA


ALFONSO X EL SABIO, *Primera partida según el manuscrito Add. 20.787 del British Museum*, ed. de Juan Antonio Arias Bonet, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.

—, *Las siete partidas; edición facsímil con glosas en castellano de Alonso Díaz de Montalvo (Sevilla: Meynardo Ungut Alamano y Lançalao Polo, 1491)*, 2 vols., Valladolid: Lex Nova, 1988.

*Ami et Amile: chanson de geste*, ed. de Peter Dembowski, Paris: Champion, 1969.

*Amis y Amiles: cantar de gesta francés del siglo XIII*, ed. de Carlos Alvar, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1978.

*Amys and Amylion*, ed. de Françoise Le Saux, Exeter: University Press, 1993.

ANDRÉS MARTÍNEZ, CONSUELO DE, "The Mythological, Historical, and Fictional Portrait of Women in the Works of don Juan Manuel", tesis doctoral Univer-

sity of Sheffield, 1998 [*Index to Theses*, número 49-7425; http://www.theses.com/idx/049/it049007425.htm].

AYERBE-CHAUX, REINALDO, *"El Conde Lucanor": materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1975.

*Biblia sacra iuxta vulgata Clementinam*, ed. de Alberto Colunga y Laurentio Turrado, Madrid: Editorial Católica, 1985.

BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, "Sintaxis narrativa en algunos ensiemplos de *El Conde Lucanor*", en su *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991, 59-84.

BRODY, SAUL NATHANIEL, *The Disease of the Soul: Leprosy in Medieval Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1974.

BYNUM, CAROLINE WALKER, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley: University of California Press, 1987.

CHAUVIN, VICTOR, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifes aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, 12 vols., 1892-1922, Liége: Vaillant-Carmanne, 1897, vol. II, 159-60.

DEVOTO, DANIEL, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de "El Conde Lucanor": una bibliografía*, Madrid: Castalia, 1972.

DEYERMOND, ALAN, "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43, 1975, 231-259.

DÍAZ-MAS, PALOMA (ed.), *Romancero*, Barcelona: Crítica, 1994.

DOUGLAS, MARY, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London: Ark, 1984 [1ª ed., 1966].

DUNN, PETER N., "The Structures of Didacticism: Private Myths and Public Fictions", en Macpherson, *Juan Manuel*, 53-67.

ENGLAND, JOHN, "'¿Et non el día del lodo?'": The Structure of the Short Story in *El Conde Lucanor*", en Macpherson, *Juan Manuel*, 69-86.

*Fuero de Baeza*, ed. de Jean Marie Victor Roudil, Gravenhage: Van Goor Zonen, 1962.

*Fuero de Cuenca: formas primitiva y sistemática*, ed. de Rafael de Ureña y Smenjaud, Madrid: Academia de la Historia, 1939.

*Fuero de Plasencia*, ed. de María Josefa Postigo Aldeamil, Madrid: Universidad Complutense, 1984.

*Fuero de Úbeda*, ed. de. Juan Gutiérrez Cuadrado, con estudios de Mariano Peset y Josep Trenchs Odena, Valencia: Universidad de Valencia, 1979.

*Fuero juzgo en latín y castellano cotejado con los más antiguos y preciosos códices por la Real Academia Española*, Madrid: Ibarra, 1815.

*Fuero viejo de Castilla, sacado y comprobado con el exemplar de la misma obra que existe en la Real Biblioteca de esta corte, y con otros manuscritos, ed. de d. Ignacio Jordán de Asso y del Río y d. Miguel de Manuel y Rodríguez, Madrid: Joachim Ibarra, 1771*, ed. facsímil, Valladolid: Lex Nova, 1975.

GOLDBERG, HARRIET, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Tempe, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998.

GROSZ, ELIZABETH, "The Body of Signification", en John Fletcher and Andrew Benjamin (eds.), *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, London: Routledge, 1990, 80-103.

HOFMANN, KONRAD, *"Amis et Amiles" und "Jourdains de Blaivies": Zwei altfranzösische Heldengedichte des kerlingischen Sagenkreises*, Erlangen: Andreas Deichert, 1882.

JUAN MANUEL, DON, *El Conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés, Barcelona: Crítica, 1994.

——, *El Conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1985.

KELLER, JOHN ESTEN, *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville: University Press of Tennessee, 1949.

KRISTEVA, JULIA, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris: Seuil, 1980.

LEACH, MACEDWARD, *Amis and Amiloun*, London: Oxford University Press, 1937.

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, *Oliveros de Castilla (Burgos: Fadrique Biel de Basilea, 1499): guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

MACPHERSON, IAN, "Dios y el mundo: The Didacticism of *El Conde Lucanor*", *Romance Philology*, 29, 1970, 26-38.

——, *Juan Manuel Studies*, London: Tamesis, 1977.

MARSAN, RAMELINE E., *Itinéraire espagnol du conte médiéval, VIIIe-XVe siècles*, Paris: Klincksieck, 1974.

MAZZONI, C. M., "Feminism, Abjection, Transgression: Angela of Foligno and the Twentieth Century", *Mystics Quarterly*, 17, 1991, 61-70.

SÁNCHEZ DE VERCIAL, CLEMENTE, *Libro de los exenplos por a.b.c.*, ed. de John E. Keller y Connie L. Scarborough, Madrid: Ars Libris-Sociedad Española para la Reproducción de Manuscritos Medievales, 2000.

THOMPSON, STITH, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 5 vols, Copenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1955-1957.

# Los sentidos y el placer en el *Libro de buen amor*

María Teresa Miaja de la Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

*¿Qué clase de bien sería para el justo aquel bien que no fuera acompañado de un sentimiento de gusto?*

(PLATÓN, *Leyes*, 663ª)

Es indudable que una de las constantes del *Libro de buen amor* es la presencia de la concepción del placer como expresión de una realidad vivida por los personajes como parte de un disfrute, una necesidad, un castigo o una culpa.

Por ello me interesa ver aquí las diferentes formas en que se manifiesta este placer en el *Libro de buen amor* (de ahora en adelante *Libro*), en ocasiones como una sensación, una emoción, una búsqueda o, incluso como una satisfacción que alcanza su plenitud gracias al goce de los sentidos y/o a la transgresión de las normas morales, eclesiásticas y sociales de la época. En esta realidad queda lo corporal circunscrito a la sublimación de lo espiritual, plenamente representado por Juan Ruiz en el texto como parte de su propuesta "moralizante".

De ahí que si entendemos el placer como una sensación o emoción agradable relacionada con la satisfacción de un deseo, de una inquietud, vemos cómo éste es finalmente uno de los móviles que ha permitido al hombre de todos los tiempos sobrevivir anímicamente y, en el *Libro*, pasar al protago-

nista de una experiencia amorosa, mental o física, a otra, sin tener otra meta que el goce sensual. Sin embargo, durante la Edad Media la Iglesia asoció el placer al pecado y a la carne, con lo que le atribuyó a éste características opuestas a las espirituales y, por ende, a lo relacionado con la divinidad.

Pero, si consideramos lo afirmado por Juan Victorio de que, "la literatura es vida, no precepto" (Victorio, *El amor,* 12), observamos que existe, por una parte, la de la Iglesia, un afán de normar la conducta y los apetitos de sus fieles y, por la otra, la de los hombres, una búsqueda natural del placer, no necesariamente asociado al pecado.

Lo anterior queda de manifiesto, como quizá en ninguna obra de la época, en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. En él destaca con absoluta maestría esta dualidad en la cual la carne y el espíritu se contraponen en el recorrido por el camino de lo que el autor llama del "loco amor" hacia el "buen amor". Los elementos constantes y contrastantes serán el placer y el pecado.

Dado que el didactismo en la literatura medieval juega un papel importante, pero no necesariamente privativo de este periodo, resulta interesante el preguntarse cómo y por qué se reprimía, y el sentido de dicha represión a través de la literatura de *exempla* y los sermones. Al respecto, Juan Victorio considera además que: "este tipo de 'didactismo' no es sino una muestra palpable de la existencia de unas situaciones y posturas que tendían justamente a la sexualidad" (Victorio, *El amor,* 12).

Nadine Gordimer afirma que "La sensualidad, en el sentido más amplio de todas sus formas, no es un elemento opuesto a la espiritualidad, [que hace que se conciba] la vida como una tensión creativa entre deseos y preceptos morales. Por un lado, la sensualidad es el espíritu de la vida, la fuerza vital; por otro lado, la abstinencia es la condición requerida para alcanzar la espiritualidad" (Gordimer, *Ecos,* 14). Antecedentes de la filosofía sufí, como el anterior, tienen mucho que ver con la obra del Arcipreste, como hemos podido constatar en trabajos anteriores, lo mismo que la concepción de la erótica árabe, asunto plenamente analizado y estudiado por la crítica. Sin embargo, es indudable que esta forma de percibir la sensualidad hubo de compartir y competir con la rigurosa postura de la Iglesia, realidad que, como sabemos, permea el *Libro de*

*buen amor.* Jean Verdon, en su libro *Le plaisir au Moyen Âge,* menciona que para Aristóteles en su *Ética a Nicómaco* "La mayoría de las personas buscan como un bien aquello que les es agradable y huyen del dolor como un mal", y afirma que "El placer parece ser consubstancial a nuestra especie".[1] Este placer lo procura el hombre de diferentes maneras y por diferentes caminos, sin embargo, el autor propone como uno de los elementos esenciales del placer la presencia de todos los sentidos. Es a través de los sentidos que, según él, se disfruta de los que percibe como aspectos esenciales relacionados al placer, mismos que divide en tres grupos: la mesa (comer y beber, banquetes); los entretenimientos (actividades físicas, juegos de mesa, fiestas); y la belleza y la cultura (placeres estéticos, placeres del espíritu).

Considerando estos elementos, principalmente en lo relacionado con el amor y la comida asociados a lo placentero y, su contraparte, con la presencia de la culpa y el sentimiento de pecado, promovidos por la Iglesia, a través de sus sermones y enseñanzas, vemos como aparecen también presentes en el texto de Juan Ruiz.

En él son, en esencia, dos los pecados relacionados con el placer y los sentidos: la lujuria y la gula. Sin embargo, por tratarse del *Libro de buen amor* es imposible soslayar la presencia de la codicia, pecado raíz y origen de todos los demás para el Arcipreste, según lo afirma en su libro, "ella es raíz e çepa" (e.219d), pues si la codicia representa el deseo de todo, no es de extrañar que en sí sea para el autor el principio y fin de la búsqueda del placer y que, por su relación con los demás pecados, exista en cada uno algo de gusto interior al cometerlos.

Observamos además que el placer relacionado con el entretenimiento y con la cultura está también presente en el *Libro* en los numerosos fragmentos dedicados al arte de trovar, a los instrumentos musicales y a la relación estrecha de ambos con menesteres amorosos. Sabemos que para Platón "el placer lo abarca todo. El disoluto tiene placer; también el templado y el virtuoso, el necio lo mismo que el sabio. Lo común en todos, y por ello lo esencial al placer, habrá que buscarlo en el apetito y exigencias de tipo enteramente individual y con-

[1] La traducción de las citas del libro de Jean Verdon es mía.

tingente que surgen en el sujeto, y en la satisfacción de esos deseos. Será bueno, según ello, lo que cada cual apetece, y precisamente porque lo apetece y porque aquieta su apetito". Para él, lo natural en el hombre consiste primordialmente en placer, dolor y apetitos, por lo que, "toda criatura mortal está encadenada a ellos con lazos irrompibles, y depende de ellos con todas las fibras del corazón". De ahí que Platón se declare en el *Filebo* "a favor de una vida entreverada de placer y virtud, inteligencia y pasión" (Hirschberger, *Historia,* 94). Sin embargo, desde la perspectiva de los sentidos, de lo sensual, es evidente la pertinencia de los elegidos para este trabajo.

En tanto el primero de los placeres está ligado con el amor, es necesario destacar el sentido primordial relacionado con el encuentro amoroso: "La vista, como es bien sabido, [es el] primer sentido del descubrimiento amoroso" (Torres, *Erotismo,* 443). Sin embargo, no basta solo con descubrir a la mujer deseada, es necesario seguir una serie de pasos en los que el galán habrá de adquirir el debido conocimiento sobre ella que le permita acercarse y, si triunfa en sus propósitos, gozar de sus favores, es decir, encontrar el placer, incluso si fracasa, porque como afirma Graciela Cándano: "El gozo de la promesa se transforma en mortificación, porque el placer se convierte en dolor una vez que se cree alcanzado" (Cándano, *La espina,* 64). Dolor y gozo como parte y contraparte del placer en el enamorado.

Cada uno de estos pasos refiere a un sentido. En el *Libro de buen amor* son muchos los fragmentos, como veremos más adelante, en donde aparecen alusiones relacionadas con el placer y los sentidos; sin embargo, para acercarnos al tema, en este caso al del placer amoroso, considero que el mejor de los fragmentos se encuentra en el pasaje de enseñanza de don Amor al Arcipreste, donde éste lo amonesta porque "Quisiste ser maestro ante que disçiplo ser, e non sabes la manera como es de aprender" (e. 427ab), porque para amar a dueñas o "a qualquier muger, muchas cosas avrás primero a deprender" (e. 430b). El placer amoroso requiere de conocimiento, es un recorrido, como bien lo sabrá después el Arcipreste, y no se puede ser ingenuo e ignorante al respecto.

La vista entonces es lo fundamental "para que ella te quiera en amor acoger, sabe primeramente la muger escoger" (e.430cd). Esta elección, además

de ser discreta, debe ser la adecuada, para elegir acertadamente a la que posea aquellos atributos que la hagan propicia al placer amoroso. Nuevamente es el sentido de la vista el que habrá de guiar al enamorado, por lo que debe atender a lo que don Amor le indica: "Cata muger fermosa, donosa e loçana" (e.431). En Corominas se define "catar" como: "tratar de coger" (lat. *captare*), y se menciona que ya en latín era frecuente emplear el vocablo con la connotación de "tratar de percibir por los sentidos", especialmente el oído o la vista, y añade que en los siglos medievales tuvo también el sentido de "buscar". "Catar", con todas estas acepciones, nos lleva a percibir el modelo femenino propuesto por don Amor como verdaderamente un paradigma de sensualidad en el que atendemos a sus proporciones ("ancheta de caderas"; "cabeça pequeña"; "talla del cuerpo" "que la vea sin camisa"), tamaño ("ni luenga, ni enana"; "de talla pequeña"), atributos ("cejas apartadas, luengas, altas, en peña"; "ojos grandes, someros, pintados, reluzientes"; "luengas pestañas, bien claras, paresçientes"; "orejas pequeñas, delgadas"; "cuello alto"; "nariz afilada"; "dientes menudillos, eguales, poquillo apartadillos, agudillos"; "labros angostillos"; "faz sin pelos, clara e lisa"), colorido ("cabellos amarillos, non sean de alheña"; "faz blanca"; "enzías bermejas"; "labros de la boca bermejos"). Todo ello conduce al placer erótico en esta "muger", que rompe con los parámetros de la belleza idealizada y se convierte, por lo menos para Dámaso Alonso, en "toda problemas" (Damaso Alonso, "La bella de Juan Ruiz", 86-99), para fortuna del enamorado y como maravillosa contribución del Arcipreste a la estética femenina en la literatura española. Así la mujer para el Arcipreste debe ser:

> De talla muy apuesta e de gesto amorosa,
> loçana, doñeguil, *plazentera*, fermosa,
> cortés e mesurada, falaguera, donosa,
> graçiosa e donable, amor en toda cosa.
>
> (*LBA*, 169 y cf. 581)

Aunque para el amor no sean indispensables los parámetros de belleza, es un hecho que por la vista se despierta placer:

De la muger pequeña non ay conparaçión:
terrenal paraíso es e consolaçión,
solaz e alegría, *plazer* e bendiçión:
mejor es en la prueva que en la salutaçión.

(*LBA*, 1616)

contrapuesto a:

Fazes por muger fea perder omne apuesto,
piérdes' por omne torpe dueña de gran repuesto;
*plázete* con qualquier do el ojo has puesto:
bien te pueden dezir "antojo" por denuesto.

(*LBA*, 404)

Jean Vernon, retomando a Santo Tomás de Aquino, afirma que son tres las cualidades inherentes a la belleza: la perfección total; la justa proporción o armonía; la claridad o luminosidad. Esta belleza, añade, tiene que ser percibida a través del sentido de la vista, debe ser "contemplada", admirada, lo que propiciará que se le conozca y aprecie desde el intelecto y el espíritu. La belleza no puede engendrar placer si no puede ser "contemplada", la contemplación misma provoca placer (Vernon, *Le plaisir*, 151).

Ahora bien, después de haber "catado" a la dueña, es decir, de haberla visto, capturado, con enorme cuidado y detalle, es necesario ser "oído", ser escuchado, ya sea mediante mensajes, fábulas, versos o cantigas compuestos para enamorarla: "Por amor de esta dueña fiz trobas e cantares" (e. 170). Para ser debidamente escuchado conviene hacerlo, según señala don Amor, a través de una mensajera que además de "que sea bien razonada, sotil e costumera", sobre todo, "sepa *mentir fermoso* e siga la carrera".

En fin de las razones, *fazle una pregunta*:
si es muger alegre, de amor se repunta;
si a sueras frías, si demanda quanto barrunta,
al ome si dize sí, a tal mujer te ayunta
atal es de servir e atal es de amar;
es muy más *plazentera* que otras en doñear;
si tal saber podieres e la quieres cobrar,
faz mucho por servirla *en dezir e en obrar*.

(*LBA*, 449-450)

El recurso de la narración de una fábula, o trova, por la mensajera, suele ser de los más socorridos en el *Libro*:

> Señora, diz la vieja, desaguisado façedes:
> dexar *plazer* e viçio e lazeria queredes;
> ansí como el gallo, vos ansí escogedes:
> dezir vos he la fabla e non vos enojedes.
>
> (*LBA*, 1386)

Y, por supuesto, el tacto, sentido en el que se concreta el placer amoroso:

> Maguer te diga de non e aünque se te asañe,
> non canses de seguirla, tu obra non se dañe:
> faziéndole serviçio tu coraçón se bañe;
> non puede ser que s' non mueva canpana que se tañe.
>
> (*LBA*, 623)

El segundo placer esta relacionado con la mesa principalmente y, por ende con el gusto, aunque también con la vista, el tacto y el olfato, por lo que podemos acercarnos al *Libro* a través de los banquetes en donde abunda la comida, la bebida y, por supuesto, la gula. Las referencias a estos sentidos provocados por los deleites culinarios y báquicos son abundantes en la obra y conllevan connotaciones de muy diversa índole: económica, social, sexual, e incluso religiosa.

El placer por la comida queda de manifiesto por primera vez en el *Libro* en la introducción a la fábula de "cómo el león estava doliente e las otras animalias lo venían a ver", que habla de cómo éste:

> tomó *plazer* con ellas e sintióse mejor:
> alegráronse todas por su amor.
> Por le fazer *plazer* e más le alegrar,
> conbidáronle todas que l' darían a yantar
>
> (*LBA*, 82cd, 83ab)

Otra referencia a la comida, esta vez relacionada con el gozo amoroso, feliz para uno e ingrato para otro, se encuentra en la trova cazurra de Cruz, cruzada, panadera:

> Díxom' que l' *plazia* de grado,
> fízos' de la Cruz privado:
> a mí dio rumiar salvado,
> él comió el pan más duz.
>
> (*LBA*, 118)

El placer, asociado a la mujer y relacionándola con una fruta (endrina, manzana, pera, toronja, nuez), y con los sentidos, aparece en estrofas como las siguientes:

> Comoquier que he provado mi signo ser atal,
> en servir a las dueñas punar e non en ál;
> pero aunque non *goste* la pera del peral,
> en estar a la sombra es *plazer* comunal.
>
> (*LBA*, 154)
>
> si las mançanas siempre oviesen tal *sabor*
> de dentro, qual de fuera dan *vista e color*,
> non avrié de las plantas fruta de tal valor;
> mas ante pudren que otra, pero dan buen *olor*.
>
> (*LBA*,163)

En el fragmento dedicado a doña Garoza (José Pérez Vidal, "Las golosinas de las monjas") además del de la pelea entre don Carnal y doña Cuaresma, vemos como estos son sin duda joyas documentales que reflejan lo relacionado con la comida y la bebida en el medio y la época, en cuanto a variedad, costumbres, riqueza, pobreza, dieta, e incluso referencias sexuales, como bien lo ha demostrado Louise O. Vasvari en diversos trabajos (*cfr.*, entre otros, "The Battle of Flech"):

> Ella dixo: Amigo, oídme un poquillejo:
> amad alguna monja, creedme de consejo [...] (*LBA*, 1332ab)
> ¡quién dirié los manjares, los presentes tamaños,
> los muchos letüarios, nobles e tan estraños. (*LBA*, 1333cd)

Sabed que todo açucar allí anda ballonado:
polvo, terrón e candi e mucha del rosado,
açúcar de confites e açúcar vïolado,
e de muchas otras guisas que ya he olvidado. (*LBA*, 1337)
[...]
quien a monjas non ama non vale un maravedí,
Sin todas estas noblezas, han muy buenas maneras:
son mucho encobiertas, donozas, *plazenteras*;
más saben e más valen sus moças cozineras
para El amor todo, que dueñas de süeras. (*LBA*, 1340 d y 1341)
[...]
Todo *plazer* del mundo e todo buen doñear,
solaz de mucho sabor e el falanguero jugar,
todo es en las monjas más que en otro lugar:
provadlo esta vegada e quered ya sossegar. (*LBA*, 1342)

Pese a que asimismo comenta que:

Non es cosa segura creer dulçe lisonja:
de aqueste dulçor suele venir amarga lonja;
pecar en tal manera non convene a monja:
religiosa non casta es *podrida toronja*.
(*LBA*, 1443)

El concepto de placer incluso se encuentra presente en el epitafio de Trotaconventos:

El que aquí llegaré, ¡sí Dios le ben[e]diga!
e ¡sí l' dé Dios buen amor e *plazer* de amiga!,
que por mí pecador, un pater nóster diga;
si dezir no l' quisiere, a muerta non maldiga.
(*LBA*, 1578)

En relación con el pecado de la gula está sin duda el gusto por el beber, y destaca en especial la preferencia por el vino, en tanto éste juega un papel fundamental como bebida en la mesa medieval y es altamente "apreciado

por todas las clases sociales" (Vernon, *Le plaisir,* 110), además de estar asociado en el cristianismo a la sangre de Cristo y por ende a la liturgia (111). Sin embargo, el exceso en su consumo está señalado como causa de los más dañinos pecados, desde el de fornicio hasta el de muerte, situación que queda asentada tanto en los textos bíblicos como en los doctrinales:

> Con la mucha vïanda e vino creçe la flema:
> duermes don tu amiga, afógate postema,
> liévate el dïablo, en infierno te quema;
> tú dizes al garçon que coma bien e non tema.
> Adán, el nuestro padre, por gula e tragonía,
> porque comió del fruto que comer non devía [...]
>
> (*LBA,* 293-294 ab)

> Mató la golosina muchos en el desierto,
> [e] de los más mejores que ý eran, por cierto:
> el profeta lo dize, esto que te refierto,
> por comer e tragar siempre estás bocabierto.
> Feçiste por la gula a Lot, noble burgés,
> bever tanto que yugo con sus fijas, pues ves
> a fazer tu fornicio: ca, do mucho vino es,
> luego es la loxuria e todo mal después.
>
> (*LBA,* 295-296)

> El comer sin mesura e la grand venternía,
> otrossí mucho vino con mucha beverría,
> más mata que cuchillo: Ypocrás lo dezía;
> tú dizes que quien bien come, bien faze garçonía.
>
> (*LBA,* 303)

Esta satisfacción de todos los sentidos se obtiene gracias al placer de comer, de percibir la abundancia, de ver la comida con sus colores, salsas y ornamentaciones que modifican los sabores; oler los diferentes aromas que emanan de ella; compartir y departir; degustar todos los sabores de los manjares y vinos, del hipocrás y tomar los alimentos con las manos y llevarlos a la boca al tiempo que se escuchan instrumentos que acompañan el convivio.

Como afirma Verdon, todos los sentidos entran en juego, se conjuntan para "satisfacer a través de todos los sentidos", el gusto por la comida y la bebida (Verdon, *Le plaisir,* 125).

> Trompas eañafiles salen con atanbales;
> non fueron, tiempo ha, *plazenterías* tales,
> tan grandes alegrías nin atán comunales:
> de juglares van llenas cuestas e erïales.
>
> (*LBA,* 1234)

Por supuesto en buena compañía, porque: "en servir a las dueñas el bueno non se esquive; / que si mucho trabaja, en mucho *plazer* bive" (e.155 cd).

Otros muchos ejemplos podemos encontrar en el *Libro* si nos acercamos a pasajes como los relacionados con las serranas, con las horas canónicas, o analizamos los encuentros amorosos en el *locus amoenus:*

> Lo que tú me demandas, yo aquello cobdiçio,
> si mi madre quesiere otorgar el ofiçio;
> más que nos ál queramos, por vos fazer serviçio,
> tal lugar non avremos para *plazer* e viçio [...]
>
> (*LBA,* 844)

> Verdat es que los *plazeres* conortan a las de vezes,
> por ende, fija señora, id a mi casa a vezes:
> jugaremos a la pella e a otros juegos raezes,
> jugaredes, folgaredes e darvos he ¡ay, qué nuezes!
> Nunca está mi tienda sin fruta a las loçanas:
> muchas peras e duraznos, ¡qué çidras e qué mançanas!
> ¡Qué castañas, qué piñones e qué muchas avellanas!
> Las que vos queredes mucho, éstas vos serán más sanas.
>
> (*LBA,* 861-862)

Los momentos de las fiestas religiosas y profanas:

> Día de Quasimodo, iglesias e altares
> vi llenos de alegías, de bodas e cantares:

todos avién grand fiesta, fazién grandes yantares;
andan de boda en boda clérigos e juglares.

(*LBA*, 1315)

Fiz llamar Trotaconventos, la mi vieja sabida;
presta e plazentera, de grado fue venida;
roguél que me catase alguna tal garrida,
ca solo, sin conpaña, era penada vida.

(*LBA*, 1317)

Incluso los placeres del espíritu, la lectura, como sublimación del placer, y en muchos casos pese a la religión y a sus limitantes.

Mio señor Don Amor, si él a mí creyera,
el conbid de las monjas, aquéste resçibiera:
todo viçio del mundo, todo plazer oviera;
si en dormitorio entrara, nunca se arrepentiera.

(*LBA*, 1258)

O en las referencias al propio don Amor, causante de dolor y de placer:

Desque los omnes prendes, non das por ellos nada,
tráeslos de oy en cras en vida muy penada,
fazes al que te cree lazar en tu mesnada,
e por plazer poquillo andar luenga jornada.

(*LBA*, 186)

De todo lo anterior podemos concluir que el *Libro de buen amor* es una obra que refleja plenamente su época, ya que quizá lo que más llame la atención con relación a su pervivencia, como lo ha explicado Victorio, es el hecho de que "se trata de una composición completa e ideada para enaltecer lo que la Iglesia tenía formalmente proscrito. Que hubiera clérigos fornicadores o amancebados notorios, difícilmente podía poner remedio ante la extensión del mal. Pero que, además, se escribiese, rebasaba todos los límites de la permisibilidad" (Victorio; 66). Sin embargo, no olvidemos que el Arcipreste ha sido descrito

como un "optimista" ante la bondad divina. Esta descripción se debe, principalmente, a su devoción mariana, alguien "tan fornicador como devoto" (Victorio, *El amor,* 47), a pesar de ser un escritor de literatura "oficial", es decir, didáctica, opinión que hay que tomar con las debidas reservas.

Finalmente, como señala Ernesto Priani, lo que importa "es mostrar cómo los hombres han hecho uso práctico de sus ideas del placer, a través de la elaboración del significado de la sensación placentera" (Priani, *Los libros,* 12).

Para "Juan Ruiz, el amor es fuente de vida y no causa de muerte, ni siquiera perturbación de ánimo: esa es su gran lección para cada uno, unida a una auténtica devoción, que, para él, no es en modo alguno esterilizante. Dios y la Virgen son bondadosos, no terribles ni milagreros" (Victorio, *El amor,* 69). De ahí que estemos conscientes de que "El Arcipreste de Hita tampoco representa a nadie, quizás, sino a él mismo. Es un excelente ejemplo de individualidad, por lo que sé se puede decir que representa 'algo': un movimiento de insurrección, un grito de protesta y de ansias de vida" (Victorio, *El amor,* 69).

Por lo mismo en la lectura de su obra percibimos, además de su enseñanza y mensaje, la presencia en ellos de la sensualidad y el placer de manera natural, libre y, sobre todo, original en su concepción del placer, en tanto que en el texto observamos una reiterada mención a éste y a los sentidos que lo subrayan como hilo conductor del *Libro.* Así, la "muger placentera" que "dexa plazer" al lado del "viçio", aquella con la que es posible "tomar" o "fazer plazer", a la que "plazia de grado" y se alegraba de ello, es, en el Libro, como un fruto del que se gusta por su sabor, vista, color y olor. La dulzura de Garoza está contrapuesta a la de la "religiosa non casta" que es comparada con "podrida toronja", pese a que la golosina es la causa de la muerte incluso de aquellos "muchos en el desierto", que por pecar de gula caen en la lujuria y de ahí en el homicidio, pues importa más lo primero que lo segundo, es decir, ser lujurioso que devoto ermitaño.

Así como para Aristóteles "El placer, como gozo, como agrado o como inclinación no decide de por sí nada sobre lo bueno y lo malo" (Hirschberger, *Historia,* 204), para el Arcipreste lo que importa es servir al amor y no a la culpa. Finalmente está es la enseñanza más palpable y gozosa en su *Libro de buen amor.*

## BIBLIOGRAFÍA


ALARCOS LLORACH, E., "¿Ancheta de caderas?", *El Arcipreste de Hita, el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita,* Barcelona: SERESA, 1973, 171-186.

ALONSO, DÁMASO, "La bella de Juan Ruiz, todo problemas", *De los siglos oscuros al de Oro,* Madrid: Gredos, 1971, 96-99.

BATAILLE, GEORGE, *El erotismo,* Barcelona: Tusquets, 1992.

CÁNDANO, GRACIELA, *La espina y la rosa. La ambivalencia en torno al 'dogma' y al 'instinto' en el 'Libro de buen amor',* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

FUMAGALLI, VITO, *Solitudo Carnis. El cuerpo en la Edad Media,* Madrid: Nerea, 1990.

GORDIMER, NADINE, "Prólogo", Naguib Mahfuz, *Ecos de Egipto. Pasajes de una vida,* Barcelona: Martínez Roca, 2001.

HIRSCHBERGER, JOHANNES, *Historia de filosofía,* vol. I, trad. de Luis Martínez Gómez, Barcelona: Heder, 1997.

LÓPEZ-BARALT, LUCE y FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras,* México: El Colegio de México, 1995.

——, *Mysticism, the experience of the divine,* San Francisco: [s. ed.], 1994.

MIAJA DE LA PEÑA, MARÍA TERESA, *"Por amor désta dueña fiz trobas e cantáres". Los personajes femeninos en el "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita,* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Arte de amar,* trad. y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid: Poesía Hiperión, 1999.

*Pamphilus de amore,* ed. y notas de L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona: Bosch [s. a.].

PÉREZ VIDAL, JOSÉ, "Las golosinas de las monjas" en *Actas del primer Congreso internacional sobre el Arcipreste de Hita,* Barcelona: SERESA, 1973, 473-478.

——, *Medicina y dulcería en el "Libro de buen amor",* Las Palmas: Instituto Canario de Etnografía y Folklore, 1981.

PRIANI, ERNESTO, *Los libros del placer,* Barcelona: Azul, 1999.

RUIZ, JUAN, *Libro de buen amor,* ed. Jacques Joset, Madrid: Espasa Calpe, 1974.

TORRES, MILAGROS, "Erotismo mesoneril en el *Mesón de la corte* y *La noche toledana* de Lope de Vega: de la palabra al gesto", en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras,* México: El Colegio de México, 1995, 439-459.

VASVARI, LOUISE O., "Múltiple transparencia semántica de los nombres de la alcahueta en el *Libro* del Arcipreste", en Juan Paredes (ed.), *Medievo y literatura*, Granada: Universidad de Granada, 1995, 453-463.

—, "Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de buen amor*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 26:2, 1992, 135-162.

—, "The Battle of Flech and Lent in the '*Libro del Arcipreste*': Gastro-genital rites of reversal", *La Corónica*, 20:1, 1991, 1-15.

—, "Why Is Doña Endrina a Widow? Traditional Culture and Textuality in the *Libro de buen amor*", *Upon My Husband's Death: Widows in the Literature and Histories of Medieval Europe*, Ann Arbor: University of Michigan, 1992, 259-287.

—, "Erotic Polysemy in the *Libro de Buen Amor*: A propos Monique de Lope's *Traditions populaires et textualie*", *La Corónica*, 15: 1, 1986-1987, 127-134.

—, "La semiología de la connotación: lectura polisémica de 'Cruz cruzada panadera'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 1983, 299-324.

VICTORIO, JUAN, *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid: J. García Verdugo, 1995.

VERDON, JEAN, *Le plaisir au Moyen Âge*, Paris: Hachette/Pluriel, 1997.

VON DER WALDE MOHENO, LILLIAN, "La 'troba caçurra' y algunos elementos de cultura popular en el *Libro de buen amor*", en Concepción Company (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 99-122.

# OTRAS LITERATURAS EUROPEAS

# Notas sobre el paisaje en el *Canzoniere in vita di Madonna Laura* de Petrarca

Mariapia Lamberti
Universidad Nacional Autónoma de México

*Nulla al mondo è che non possano i versi*
(*Canzoniere*, 239, v. 26)

Las *Rime sparse* (o *Rerum vulgarium fragmenta*) de Francesco Petrarca han constituido en Europa un texto modelo de toda la poesía amorosa –o simplemente de la poesía galante cortesana– durante siglos, hasta el XVIII y acaso hasta el Romanticismo, con ecos en la poesía moderna del siglo XX. De este Cancionero se han deducido imágenes, tópicos situacionales, un mundo de metáforas que se han multiplicado y enriquecido en los diferentes tiempos y ámbitos lingüísticos y geográficos donde el petrarquismo se ha enraizado y dado fruto.

Petrarca no fue un innovador ni un creador en su poesía, en el sentido de que haya abierto un camino nuevo en el modo de representar el amor: su poderosa fuerza creadora, su extraordinaria novedad, se fincan en la prodigiosa síntesis de todo el trayecto poético amoroso medieval, italiano y provenzal, sabiamente reforzado con los ecos de la tradición clásica latina. El acucioso trabajo de Marco Santagata cuidando el texto crítico del *Canzoniere* de 1996,[1]

[1] Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano: Mondadori, 1996. Todas las citas derivan de este texto.

rastrea todos los antecedentes de cada expresión, de cada imagen, de cada término: se encuentran ecos de la poesía italiana desde los orígenes, desde la Escuela Siciliana y la Boloñesa-Toscana, desde Giacomo da Lentini hasta Guittone d'Arezzo, Chiaro Davanzati y Dante da Maiano; elementos del Dolce Stil Novo, de Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia, su admirado amigo, y de Dante, en sus *Rime petrose*, *Vita nova* y la *Divina commedia*; elementos de los grandes poetas occitanos, principalmente de Arnhaut Daniel; y temas, expresiones, intertextualidades (verdaderas "citas") y paráfrasis de Horacio, Ovidio, Virgilio en forma destacada,[2] hasta Catulo y Cicerón.

Su poesía se presenta entonces como una poesía tópica por excelencia, que juega sutilmente con un efecto de *déjà vu*; pero lo que podía ser únicamente un exquisito centón, se refuerza con una sensibilidad extrema, una sinceridad de emociones que la hace renacer como algo totalmente nuevo, como un descubrimiento, una "invención", para decirlo a la latina. "Quella celeste naturalezza", como diría Leopardi, uno de los comentaristas más ilustres de Petrarca.

En su relato del amor perenne hacia Laura se entremezclan entonces los elementos del amor cortés, de la "angelicación" o idealización espiritual de la dama, efectuada por los stilnovistas, con la sensualidad de los poetas latinos; para tormento del amante, la veneración de la *Donna* contrasta sin solución con el deseo.

No hay que olvidar, además, que Petrarca es poeta toscano sólo por su nacimiento en Arezzo; su juventud transcurrió en Aviñón, tierra occitana, su madurez entre viajes continuos entre esta su residencia y tierras italianas, en los que Florencia aparece sólo en contadas estancias fugaces para terminar su vejez y su vida en Padua. La elección de su idioma materno –preferido al occitano, ya casi en desuso después de la violenta anexión de aquellas tierras al reino de Francia, a la lengua de oïl, al mismo latín en que escribiera el

[2] Nicola Gardini en su artículo "Un esempio di imitazione virgiliana nel *Canzoniere* petrarchesco: il mito di Orfeo", pasa en reseña las intertextualidades virgilianas en el Cancionero del Aretino, y demuestra su extraordinaria preponderancia sobre las otras intertextualidades de poetas latinos.

resto de su producción poética y filosófica– para expresar poéticamente su vivencia (o creación) amorosa fue, para mayor gloria de Italia, una elección meditada, una trascendente decisión cultural, no un hecho natural y automático.

Uno de los elementos tópicos del *Canzoniere* es la presencia de la naturaleza, del paisaje. Éste no es un elemento prioritario: en las 263 composiciones, entre sonetos, sextinas, canciones y madrigales que configuran la primera parte, "in vita di Madonna Laura" (la parte del *Canzoniere* que se tomará en examen), hemos podido localizar sólo unos 60 poemas en los que aparece un elemento paisajístico. Y aun hay que notar que en la mayoría de los casos, no se trata de descripciones, sino de metáforas, analogías, o simples menciones de entornos o elementos naturales. Sin embargo, es un hecho que la sensación inmediata que se tiene en la lectura del conjunto, es de un trasfondo idílico, campestre, que contrasta con la evidente ubicación urbana en la que se mueven las damas cantadas por sus predecesores florentinos.[3]

Para definir o intentar catalogar los elementos que producen esta sensación, para organizar los temas que se delinean a través de estos elementos –que se volverán tópicos obligados de la poesía renacentista y barroca–[4] es importante seguir también la colocación progresiva de los poemas. Como es sabido, Petrarca elaboró su poemario en diferentes redacciones, ordenando

[3] Las damas de Dante y Cavalcanti se nos presentan en las vías de la ciudad, o en medio de la gente. "Passa per via adorna e sí gentile", dice Guido en el son. XV, "I' vo' del ver la mia donna laudare"; Dante, en la canción "Donne ch'avete intelletto d'amore", en el cap. XIX de la *Vita nova*, dice de Beatrice que "quando va per via / gitta nei cor villani Amore un gelo"; y no son más que dos ejemplos entre muchos. Petrarca nombra la "via" sólo en el son. 222, en el cual no aparece Laura, sino mujeres a las que se dirige el poeta: "–Liete e pensose, accompagnate et sole / donne che ragionando ite per via".

[4] Excelente y exhaustivo a este respecto el amplio estudio de Pilar Manero Sorolla *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento* considerando, sin embargo, que la edición publicada no comprende la totalidad de esta magna tesis, sino sólo los caps. II, III y IV. Hay que notar, sin embargo, que Manero Sorolla toma en consideración las *imágenes* repetitivas en el Cancionero, entre las cuales coloca aquellas que describen la naturaleza, pero en forma aislada, sin tomar en cuenta el efecto de *paisaje* que estas mismas imágenes pueden crear, por lo menos en los capítulos publicados.

y reordenando la secuencia de sus "rime sparse" (compuestas durante toda su vida, escritas en diferentes épocas, y difíciles casi todas de datar con seguridad) por sutiles analogías, coherencia temática, y otros elementos lógicos, llegando a configurar un todo coherente, con un desarrollo interno: la "historia de un alma", como se le define, y para algunos una verdadera "novela", seguramente el primer ejemplo del género en Europa.[5]

Entre los tópicos o las cadenas de tópicos relativos a la naturaleza, se pueden distinguir los que atañen al mundo animal (menciones, comparaciones o metáforas), al aspecto astronómico (astros, sus movimientos, estaciones, mutaciones atmosféricas) y a los elementos paisajísticos (mar, ríos, prados, valles, montes, bosques; y en ellos hojas, flores, hierba). Estos tres ámbitos pueden entrecruzarse, pero sobre todo encontramos entremezclados los elementos astronómicos y los paisajísticos, mientras que los elementos del mundo animal (principalmente pájaros y animales silvestres, huraños, mencionados con el genérico "fera" –que semánticamente en el siglo XIV mantiene el primitivo sentido latino de fiero, silvestre, indómito– que es también el apodo habitual de Laura)[6] aparecen casi siempre como ejemplos o términos de comparación.

---

[5] El estudio más importante al respecto es el de Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel 'Canzoniere' di Petrarca*, donde se analizan con minuciosidad las sucesivas versiones del *Canzoniere*, las sucesivas colocaciones de los temas y los poemas, para llegar a esta situación "narrativa" final. El aspecto narrativo unitario del *Canzoniere* ha sido explorado por la crítica moderna; baste el ejemplo de Fausto Montanari, crítico de los años 50, que en sus *Studi sul 'Canzoniere' di Petrarca*, ya afirma: "Il Petrarca [...] si era proposto di scrivere una grande opera *organica* in volgare" (9). Cien años antes, Francesco De Sanctis, el primer gran analista de Petrarca, no se detiene sobre esta unidad, pero ya la intuye: "...l'amante, che ocupa sempre la scena, ti dà *la storia della sua anima...*" (*Storia della letteratura italiana*, 252; énfasis añadido).

[6] El adjetivo latino *ferus* (fiero, orgulloso, pero también cruel) da origen en las lenguas neolatinas al sustantivo *fera>fiera* (*belua fera*) asumiendo paulatinamente el sentido unívoco de bestia feroz, usado sobre todo para los felinos. El significado exacto es "animal no sometido al hombre", y tiene como contrario *mansuetus*, acostumbrado a la mano (*Dictionnaire étimologique de la langue latine*, s. v. *ferus*, 410). En Cino da Pistoia y Petrarca, el adjetivo mantiene el sentido latino, y el sustantivo es usado para designar a la mujer orgullosa, renuente, que no se deja subyugar, que huye y se esconde, como los animales libres del bosque. De allí el acoplamiento legítimo con adjetivos aparentemente contrastantes: "fera ... soave et

No hay que olvidar que las menciones paisajísticas se insertan de forma obligada en el *Canzoniere* desde el momento en que Laura misma es identificada con tres elementos de la naturaleza: el árbol que tiene su nombre (y no se olvide que Petrarca usa el término "arbore" a la latina, como femenino: "Arbor victoriosa triumphale" [263, v. 1]) con lo cual se juega también con la identificación de Laura con Dafne; el Sol (con lo que se intercambia el rol de Dafne con el de Apolo); y finalmente, a partir del son. 90 ("Erano i capei d'oro a l'aura sparsi"), a Laura se le identifica con un *senhal* anfibológico, se vuelve "l'aura", la brisa serenadora que se contrapone al viento tempestuoso de la pasión del poeta.

En el son. 10, "Gloriosa columna in cui s'appoggia", dedicado a un miembro de la ilustre familia romana de los Colonna, se hace explícito el contraste entre la ciudad y el campo: "qui non palazzi, non teatro o loggia, / ma in lor vece un abete, un faggio, un pino" (vv. 5-6), imagen que resalta la elevación espiritual, la concentración; "e 'l rosigniuol che dolcemente all'ombra / tutte le notti si lamenta e piagne" (vv. 10-11), mención del pajarillo cantor que simboliza la inspiración amorosa en este pasaje y en otros del *Canzoniere* (confróntese, por ejemplo, el son. 311, "Quel rosignuol che sí soave piagne" en la segunda parte del *Canzoniere*, "In morte di Madonna Laura"). Este contraste ciudad-naturaleza se hace más explícito en en la sextina 237: "Le città son nemiche, amici i boschi" (v. 25), como analizaremos más adelante; y es importante señalar aquí la casi simétrica posición de los dos poemas en la economía de la primera parte del *Canzoniere*.

Pero el paisaje no es elemento prioritario: sintomático que durante los primeros siete poemas no haya notaciones paisajísticas. En el son. 8 se nombran apenas los collados que vieron nacer a Laura, iniciándonos así en el primer tema paisajístico repetido: la alabanza de los lugares del nacimiento de

queta ... fera angelica, inocente" (135); pero también "la fera bella e mansueta" (126), que encierra una verdadera contradicción, a menos que signifique "ya vuelta por fin...". Véase a este propósito el citado estudio de Pilar Manero (251-255); o, más específico, el breve ensayo "Significado y función de la 'fiera' en *Il canzoniere* de Francisco (sic) Petrarca", de Carmen Blanco Valdés.

la amada, de la estancia de la amada, o el encuentro entre la amada y el poeta amante. *Locus amoenus* por definición, pero sobre todo lugar sagrado, místicamente sacralizado por la presencia de Laura.

## LOS LUGARES SAGRADOS POR LA PRESENCIA DE LA AMADA

Se sabe con certeza que el poeta encontró y se enamoró de la mujer que nombra como Laura en un ambiente urbano y entorno multitudinario, las celebraciones religiosas del Viernes Santo en la iglesia de Santa Clara de Aviñón. Es una situación semejante a la que caracteriza los encuentros de otros poetas anteriores a él, como Dante o Guido; pero mientras éstos expresan sin recelo el o los encuentros en medio de la gente o en las calles transitadas, o en las iglesias o las reuniones sociales, Petrarca transfigura el lugar del primer encuentro en un lugar natural y solitario, donde la hermosura primaveral se transforma en eco, efecto, símbolo de la hermosura humana y espiritual de la amada.

Son catorce poemas: once sonetos (100, "Quella fenestra ove l'un sol si vede"; 109, "Lasso, quante fiate Amor m'assale"; 113, "Qui dove mezzo son, Sennuccio mio"; 117, "Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle"; 162, "Lieti fiori et felici, ben nate herbe"; 181, "Amor fra l'erbe una leggiadra rete"; 188, "Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo"; 208, "Rapido fiume che d'alpestra vena"; 226, "Passer mai solitario in alcun tetto"; 227, "Aura che quelle chiome bionde e crespe"; 243, "Fresco, ombroso, fiorito et verde colle") y tres canciones (37, "Sí è debil il filo a cui s'atene"; 125, "Se 'l pensier che mi strugge"; 126, "Chiare, fresche et dolci acque"). Es notable constatar que este tema de la alabanza-añoranza del lugar del encuentro amoroso, se inserta en la progresión de la primera parte del *Canzoniere* sólo casi en su centro.

La primera mención de los lugares de Laura los encontramos en la canción 37, "Sí è debil il filo a cui s'atene". El poeta está de viaje y añora el "dolce loco" (v. 113) donde ella vive, sin mayor descripción. Más adelante en la colocación de los poemas, la definición matizada por la añoranza se

volverá exaltación: "o soave contrada, o puro fiume" (162, v. 9); "Solo al mondo paese almo, felice, / verdi rive fiorite, ombrose piagge" (226, vv. 12-13); "o sacro, venturoso et dolce loco" (243, v. 14). La añoranza de los lugares de la amada durante los viajes se repetirá en el son. 113, dedicado a Sennuccio del Bene; pero triunfa con las dos canciones del recuerdo, la 125, "Se 'l pensier che mi strugge", donde el poeta se dirige directamente al río Sorgue como confidente y partícipe de sus anhelos amorosos:

> [...] odil tu verde riva,
> e presta a' miei sospir' sí largo volo,
> che sempre si ridica
> come tu m'eri amica.
>
> (vv. 49-52)

y la 126, acaso el poema más famoso de Petrarca, "Chiare, fresche e dolci acque". En esta canción se encuentra la descripción completa y detallada del entorno natural en el que el poeta contempló un día a Laura: río (las aguas del Sorgue son claras y frescas, y también "dolci", término que en la física medieval significaba transparentes),[7] árbol, "erbe e fiori" (en constante binomio):

> Chiare, fresche e dolci acque,
> ove le belle membra
> pose colei che sola a me par donna;
> gentil ramo ove piacque
> [...]
> a lei di fare al bel fianco colonna;
> erbe e fior che la gonna
> leggiadra ricoverse
> co l'angelico seno;

---

[7] Véase la notación de Santagata (587-588), al v. 1 de la canción: "DOLCI: è termine tecnico della física medievale denotante il grado di trasparenza dell'acqua", y cita la *Perspectiva* di Vitellione dove si trova la serie aggettivale delle acque: *frigidae, clarae, dulces*.

aere sacro, sereno,
ove amor co' begli occhi il cor m'aperse

(vv. 1-11)

Es oportuno frente a estas imágenes enfrentar una antigua y siempre viva *querelle.* "Dibattito secolare" lo define Santagata (586), en el cual nos atrevemos a entrar para romper lanza a favor de la tesis contraria a la del ilustre petrarquista.

La canción 126 inicia con un apóstrofe a los elementos naturales que hicieron de marco a Laura en un día en que el poeta la pudo contemplar: el río Sorgue, un árbol, las hierbas y flores, el aire. En la estancia, tres veces se repite el relativo "ove" (*ubi*). Referido al árbol, significa claramente "al cual (apoyóse Laura)"; referido al aire, "dentro del cual (Amor hirió al poeta)"; pero referido al río, puede significar tanto "adentro" de sus aguas, como "cerca" de sus aguas, en la ribera (y el mismo Santagata, en el comentario a los vv. 2-3, refiere ejemplos latinos e italianos, de Petrarca, Horacio y Virgilio, donde *ubi-ove* significan claramente "cerca de, a orillas de"). La presencia de un poema en el *Canzoniere,* la canción 23 (vv. 147-160), en la que el poeta relata haber sorprendido a la bella mujer bañándose, como Acteón sorprendiera a Diana, ha sido fuerte motivo para pensar que Petrarca aluda aquí también a Laura desnuda en las aguas del río. Ésta es la opinión de Santagata,[8] y de Contini, así como de muchos otros analistas y lectores a lo largo de los siglos. Sin embargo, ya en el siglo XVI Castelvetro objetaba esta imagen sensual; así lo hizo Carducci, y en los siglos la duda no se ha apagado. A ésta se agrega la duda de cómo interpretar el término "seno" que aparece en el v. 9: si como el pecho de la mujer (otra vez la imagen sensual, que presupone sin embargo una postura de la mujer bastante singular e incómoda) o como los

[8] El motivo que esgrime es que, de estar sentada Laura a orillas del río, las aguas serían el único elemento mencionado que no estaría en directo contacto con su hermoso cuerpo. La interpretación del baño en el río por ende "si impone" (588). Falta tener la seguridad que la intención de Petrarca fuera la de mantener esta constante, y no la de dar una visión-recuerdo completa y orgánica, en tiempo y espacio.

pliegues (*sinus*) de su ropaje blanco (tal sería aquí el sentido de "angelico"; único caso en que este adjetivo se refiera a un objeto inanimado).[9]

Si se considera este cuadro como un *paisaje*, y no como una serie de imágenes sucesivas o separadas en el tiempo, será claro que la visión unitaria consiste en una Laura sentada a orilla del río, apoyada al tronco de un árbol, con su falda esparcida sobre un prado en flor. La visión se completa en la cuarta estancia (vv. 39-52). En ella se nos da, caso único, la descripción del árbol frutal florido, que deja caer una lluvia de pétalos (el poeta dice "fiori") sobre la mujer, su vestido ("gonna-lembo"), su persona ("fianco-grembo") el prado, y el río ya mencionados en la primera estancia, a los que únicamente se menciona como datos conocidos:

Da' bei rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
[...]
Qual fior cadea sul lembo,
qual sulle trecce bionde,
[...]
qual si posava in terra e qual su l'onde [...]

(vv. 40-50)

[9] Otra vez Santagata recurre al argumento de que los elementos mencionados deben haber estado en contacto directo con el cuerpo de Laura, y propone la postura incómoda en la que veste y pecho oprimen la hierba; alude a 160, vv. 9-11: "[...] quando tra l'erba / quasi un fior siede, over quand'ella preme / col suo candido seno un verde cespo" (589). Se puede objetar que "cespo" no forzosamente es una mata de hierba (césped), sino puede ser también una mata de flores, que se puede abrazar y apretar al corazón sin recostarse al suelo. Interesante es el artículo de Nancy Howe, "Laura in the Grass, Alas? (*Canzoniere* 126)" donde, con mucha sensatez afirma: "'pose le belle membra' might mean anything from getting her foot wet to swimming"; recapitula ampliamente los términos del debate sobre la palabra "seno", resumiendo las opiniones de críticos del XIX (Targioni-Tozzetti, Carducci) y del XX (Chiorboli, Provenzal), y optando por la solución salomónica propuesta por Guerri y Ponte (pero rechazada por Santagata): la falda cubre las flores *y también* el pecho angelical. Exquisitos análisis y sensatas opciones, que sin embargo desmiembran la imagen en fotogramas consecutivos, traicionan el sentido de conjunto, el *paisaje*.

La visión es unitaria, el instante único, y sólo así puede ser paradisiaco, irrepetible y sublime.

Un detalle notable, en este apartado, es la mención de la ventana de Laura, como elemento del recuerdo, en el son. 100: "Quella fenestra ove l'un sol si vede / quando a lui piace, e l'altro in su la nona" (vv. 1-2). Lugar no propiamente paisajístico, pero importante tópico, el de la ventana, que volveremos a encontrar en la poesía italiana hasta Cesare Pavese.

Pero regresando a las imágenes del entorno florido, hay que considerar que la identificación de Laura con el sol no produce sólo una construcción mítica: conlleva también, como consecuencia lógica, el que la amada no sólo esté perennemente rodeada de primavera, sino que sea, como el sol, artífice de la primavera.

## LAURA COMO PORTADORA DE PRIMAVERA

En catorce composiciones, conformadas por sonetos (9, "Quando il pianeta che distingue l'ore"; 144, "Né cosí bello il sol già mai levarsi"; 160, "Amor et io sí pien di meraviglia"; 165, "Come 'l candido pie' per l'erba fresca"; 190, "Una candida cerva sopra l'erba"; 192, "Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra"; 194, "L'aura gentil, che rasserena i poggi"; 219, "Il cantar novo e 'l pianger degli augelli"), canciones (127, "In quella parte dove Amor mi sprona"), madrigales (54, "Perch'al viso d'Amor portava insegna"; 106, "Nova angeletta sovra l'ale accorta"; 121, "Or vedi Amor, che giovenetta donna") y sextinas (142, "A la dolce ombra delle belle frondi", construido sobre las palabras *frondi, lume, cielo, poggi, tempo, rami*; 239, "Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura", construido sobre las palabras *l'aura, fiori, versi, l'alma, forza, note*) encontramos una visión de Laura que se acompaña con la primavera, a partir del son. 9, donde Laura es un "sol" que "le rive e i colli di fioretti adorna" (v. 6). Los elementos primaverales, la hierba y las flores, como se ha visto, se mencionan siempre en un binomio: "Tu se' armato [dice el poeta al Amor], et ella in treccie e 'n gonna / si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba" (121, vv. 4-5); salvo contadas ocasiones en las que se menciona sólo la hierba: "E lei seguendo su

per l'erbe verdi" (54, v. 4). La hierba a menudo, como en este ejemplo, se refuerza visualmente con su único posible adjetivo de color, "verde": "[...] un laccio che di seta ordiva / tesa fra l'erba ond'è verde il cammino" (106, vv. 5-6); pero de las flores nunca se menciona el color, sino una sola vez en forma genérica entre el obvio verde de la hierba y el obvio negro de un "elce", la encina, la *ilex nigra* de Virgilio: "L'erbetta verde e i fior di color mille / sparsi sotto quell'elce antiqua et negra" (192, vv. 9-10), lo que se vuelve poderoso estímulo para la fantasía paisajística del lector.

En otras ocasiones es Laura la que causa la primavera (y no hay que olvidar que en el siglo XIV "primavera" en toscano indicaba también "conjunto de flores", como en Dante, Par. XXX, 63):

> Come 'l candido pie' per l'erba fresca
> i dolci passi honestamente move,
> vertù che 'ntorno i fiori apra e rinnove,
> de le tenere piante sue par ch'esca.
>
> (165, vv. 1-4)

También se equipara a Laura con el alba, que es la primavera del día:

> Il cantar novo, e 'l pianger delli augelli
> in sul dí fanno retentir le valli,
> e 'l mormorar de' liquidi cristalli
> giù per lucidi, freschi rivi e snelli.
>
> (219, vv. 1-4)

El inquietante soneto conjunta imágenes visuales y auditivas. Además de los atributos tópicos de los ríos en Petrarca: resplandecientes (*lucidi*), frescos y veloces (*snelli*), contiene por primera vez la metáfora de los "líquidos cristales" que será metáfora infaltable en la poesía posterior, y nos describe el levantarse de Laura-sol con el sol, un amanecer de dos soles al que asistió el poeta, dejándonos dudosos sobre cómo y desde dónde tal espectáculo pudo ofrecerse a sus ojos...

En el son. 194, el efecto de primavera que causa Laura se contrapone a las sombras de los valles boscosos: "L'aura gentil che rasserena i poggi / destando i fior' per questo ombroso bosco" (vv. 1-2).

Un contraste más marcado lo encontramos en la canción 127, "In quella parte dove Amor mi sprona", que inicia sus tres estancias con imágenes de la mutación de la estación invernal a la primaveral, y de la mutación del tiempo tempestuoso a sereno, como símil de la bella mujer. La antítesis hielo-sol es claramente expresada: "Qualor tenera neve per li colli / dal sol percossa veggio di lontano" (vv. 43-44).

La mutación del tiempo es siempre del invierno helado al inicio de la estación templada. Siempre hay mención del hielo para mayor contraste, como en la sextina 142, "A la dolce ombra de le belle frondi": "et disgombrava già di neve i poggi / l'aura amorosa che rinova il tempo" (vv. 4-5), donde destaca el paronomásico "l'aura-Laura" que permite una doble interpretación, la física y la simbólica.

## PAISAJES INVERNALES SIN EL CONTRASTE CON LA PRIMAVERA

Un subtema del anterior lo encontramos en tres poemas, la canción 28, "O aspectata in ciel beata e bella"; el son. 34, "Apollo, s'anchor vive il bel desio"; y el son. 145, de imitación horaciana, "Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba". Se encuentra en estos poemas la descripción de los rigores del clima, sin su correspondiente contraste con la primavera templada y florida. La canción 28 presenta un paisaje natural únicamente invernal, en ocasiones con connotaciones geográficas:

> Una parte del mondo è che si giace
> mai sempre in ghiaccio ed in gelate nevi
> tutta lontana dal cammin del sole:
> là sotto i giorni nubilosi e brevi.
>
> (vv. 46-49)

El son. 34 invoca a Apolo para que libere el mundo "dal pigro gielo et dal tempo aspro e rio" (v. 5), permitiendo a la bella mujer, Laura-Dafne, volver a irradiar primavera a su alrededor, "et far de le sue braccia a se stessa ombra" (v. 14) con una "agudeza" digna del mejor poeta barroco.

El son. 145 es paráfrasis del carmen I, 22 de Horacio, "Pone me pigris ubi nulla campis"; en la enumeración de lugares o situaciones adversas que nada pueden contra el amor, encontramos las parejas tópicas creando antítesis: "i fiori et l'erba" (v. 1); "il ghiaccio et la neve" (v. 2); además de otras construcciones antitéticas, ambas en elegante quiasmo: "al *dolce* aere *sereno*, al *fosco* e al *greve*" (v. 6); "in *alto poggio*, in *valle ima* et palustre" (v. 10).

LA BÚSQUEDA DE SOLEDAD DEL AMANTE

El tema sobre la naturaleza más importante del *Canzoniere*, el que fijará una situación tópica del tormento de amor que tendrá más duradero alcance, es elemento especular del anterior. Si la amada por su propia gracia es primavera y se rodea de primavera, el que sufre por amor, como reflejo de su pena, busca los lugares abruptos, impervios, solitarios, desolados, desnudos; si la primavera se expresa con hierbas y flores, elementos tiernos, la pena de amor se expresa con árboles de recio tronco y sombría copa, grutas rocosas; el alba y el esplendor del sol se truecan con el aire turbio y la noche; los valles amenos en abruptos montes. Es un tema trobadoresco, el de la *soledad*, presente en la poesía occitana, pero totalmente ausente en la italiana desde los sicilianos hasta Dante (poetas, como se ha dicho, urbanos por excelencia) que gracias a Petrarca se convertirá en *tópos* obligado en la poesía venidera.

Son diez poemas que incluyen sonetos (19, "Son animali al mondo de sí altera"; 35, "Solo e pensoso i più deserti campi"; 39, "Io temo sí de' begli occhi l'assalto"; 116, "Pien di quella ineffabile dolcezza"; 176, "Per mezz'i boschi inhospiti e selvaggi"; 226, "Passer mai solitario in alcun tetto"; 259, "Cercato ò sempre solitaria vita") y canciones (23, "Nel dolce tempo de la prima etade"; 71, "Perché la vita è breve"; 129, "Di pensier in pensier, di monte in monte") los que nos presentan el tema. Seguramente no es rele-

vante que entre esta serie temática se encuentren dos de las composiciones más famosas del *Canzoniere*: el soneto 35, "Solo e pensoso", y la canción 129, "Di pensier in pensier". En estos poemas, que puntúan el poemario en forma recurrente, distribuidos a distancias casi regulares, podemos hacer un recuento de los lugares inhóspitos que el amante busca como consuelo, o aún mejor, como espejo de sus males: "luoghi tenebrosi" y "ore tarde" (son. 19, v. 11); "spelunche desierte et pellegrine" (can. 23, v. 142); "faticoso od alto loco"; "i boschi inhospiti et selvaggi" (son. 176, v. 1) "alti monti et [...] selve aspre" (can. 129, v. 11).

El son. 35 es el primero dedicado por entero al tema de los lugares impervios y solitarios como refugio del amante (que no puede sin embargo alejarse del amor); en él encontramos la primera enumeración de los elementos paisajísticos que hacen trasfondo al amante: "monti et piagge / et fiumi et selve" (vv. 9-10). También en la can. 71, encontramos otra enumeración, más amplia: "O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / oh testimon de la mia grave vita, / quante volte m'udiste chiamar morte!" (vv. 37-39). El paisaje se vuelve continuo, variado, infinito, dando la idea de un perenne peregrinar, de un caminar sin fin, en contraste con los amenos paisajes fijos, donde la bella mujer está en reposo, o a lo sumo marca con el pie el suelo.

Pero los lugares solitarios son descanso del alma del poeta, y su presencia como entorno se matiza de hermosura: "In una valle chiusa d'ogni 'ntorno, / ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi" (116, vv. 9-11); "Raro un silentio, un solitario horrore / d'ombrosa selva mai tanto mi piacque" (129, vv. 12-13); "Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi / [...] vo securo io" (176, vv. 1-3).

En el soneto 35 está presente el tema de la soledad como alejamiento voluntario de los otros hombres, a partir del principio del amor cortés de que el amor no tiene que publicarse, pero aumentado y matizado por el espíritu horaciano del "odi profanum vulgus et arceo". La canción 129 marca la apoteosis del tema de la soledad:

> Di pensier in pensier, di monte in monte
> mi guida Amor, ch'ogni segnato calle
> provo contrario alla tranquilla vita.

Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte,
se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,
ivi s'acquieta l'alma sbigottita.

(est. I, vv. 1-6)

El tema se enuncia en el *incipit* de cada estancia, y se explica y debate en el transcurso de la misma:

Per alti monti et per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni habitato loco
è nemico mortal degli occhi miei.

(est. II, vv. 11-13)

Ove porge ombra un pino alto o un colle
talor m'arresto [...]

(est. III, vv. 27-28)

La canción evoluciona hacia el tema directo del amor y la añoranza de Laura:

I' l'ho più volte [...]
ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde
veduto viva, et nel tronchon d'un faggio
e 'n bianca nube [...]

(est. IV, vv. 40-43)

Ove d'alta montagna ombra non tocchi,
Verso 'l maggiore e 'l più espedito giogo
tirar mi suol un desiderio intenso

(est. V, vv.53-55)

para concluirse, el *congedo*, con la alabanza de los lugares sagrados y amenos donde ella mora:

Canzone, oltra quell'alpe,
là dove il ciel è più sereno e lieto,
mi rivedrai sovra un ruscel corrente,
ove l'aura si sente
d'un fresco ed odorifero laureto.

(vv. 66-70)

La canción es un verdadero manifiesto, una poética de la soledad. Los lugares elevados –montes y collados– se proyectan como metáfora tópica del *agón* amoroso, así como los valles, otro ambiente tópico, son lugares de descanso y sosiego, como ya se había visto en el son. 116: "In una valle chiusa d'ogni 'ntorno, / ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi". Es importante destacar la terminología: "boschetto" (*locus amoenus*) se contrapone a "selva"; "colle" siempre es sinónimo de cercanía con la amada, mientras que "monte" es el lugar impervio, donde el poeta vive la soledad y la lucha consigo mismo.

El contraste ciudad-campo o, en otras palabras, cercanía de los hombres-soledad, está expresado con claridad en la mencionada sextina 237: "Le città son nemiche, amici i boschi / a' miei pensier" (vv. 25-26). Ésta será la actitud obligada de todo poeta de Petrarca en adelante. Es notable que sólo en el son. 234 (anterior, sin embargo, a la sextina mencionada, que podría haber sido colocada en su secuencia como una retractación), Petrarca roce el tema de la soledad en medio de la gente, en obsequio al precepto ovidiano:

quisquis amat, loca sola nocent: loca sola caveto;
quo fugis? in populo tutior esse potes

(*Remedia amoris*, 579-580)

El consorcio humano es definido por Petrarca con el horaciano *vulgus*, y es considerado refugio, en eco del *tutus* de Ovidio; pero el poeta se extraña de una actitud que nunca había sido suya:

E 'l vulgo a me nemico ed odïoso
(chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero:
tal paura ho di ritrovarmi solo

(234, vv. 12-14)

Este soneto por cierto inicia mencionando, en apertura de los dos cuartetos, dos lugares solitarios no pertenecientes a la naturaleza, sino al mundo humano: la alcoba y la cama, teatro y testigos de los tormentos del poeta: "O cameretta che già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne" (vv. 1-2); "O letticciuol che requie eri e conforto / in tanti affanni" (vv. 5-6). La conclusiva mención de la búsqueda de soledad entre el vulgo queda así coherentemente anticipada, sin presentar un contraste demasiado fuerte con la soledad entre los montes, las plantas y los ríos, siempre invocada y preferida por el poeta.

## LOS PAISAJES DE MAR TEMPESTUOSO COMO METÁFORA DEL TORMENTO DE AMOR

Complemento del tema de los lugares inhóspitos, es la visión del mar como sede de las tempestades, y éstas como emblema de los tormentos amorosos. Son diez poemas los que nos presentan esta visión: nueve sonetos (25, "Amor piangeva, ed io con lui talvolta"; 38, "Orso, e' non furon mai fiumi né stagni"; 67, "Del mar tirreno a la sinistra riva"; 69, "Ben sapeva io che natural consiglio"; 113, "Qui dove mezzo son, Sennuccio mio"; 177, "Mille piagge in un giorno e mille rivi"; 180, "Po, ben puo' tu portartene la scorza"; 189, "Passa la nave mia colma d'oblio"; 235, "Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio") y una canción (73, "Poi che per mio destino").

Definir la vida como un navío que tiene que desafiar las tempestades es imagen clásica, que Petrarca desarrolla y perfecciona: "Del mar Tirreno a la sinistra riva, / dove rotte dal vento piangon l'onde" (67, vv. 1-2). El mar siempre es tempestuoso: emblemático es el soneto 189, "Passa la nave mia", donde la simbología es expresada abiertamente, y el cúmulo de metáforas

configura casi una alegoría: "per aspro mare, a mezza notte il verno" (v. 2); "vento humido, eterno / di sospir di speranze e di desio" (vv. 7-8). La "lluvia de llanto" y el "viento de suspiros" de tanta poesía renacentista y barroca española derivan seguramente de este soneto, donde se metaforiza y se amplía la pareja tópica de los "sospiri e pianti" presente en la poesía italiana anterior a Petrarca:[10] "pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni" (v. 9); más fuerte es el tono alegórico en el verso siguiente: "le già stanche sarte / che son d'error con ignoranza attorto" (vv. 10-11). La estructura metafórica crea, sin embargo, color y paisaje.

A veces la tempestad aparece únicamente configurada con vientos y lluvias, sin el trasfondo del mar: "venni fuggendo la tempesta e 'l vento / ch'hanno subito fatto il tempo rio" (113, vv. 3-4).

## SERENIDAD DE LA HORA O ESTACIÓN Y TORMENTO DEL AMANTE

Cuatro poemas –dos sextinas (22, construida sobre las palabras *terra, sole, giorno, stelle, selva, alba*; 237, sobre las palabras *onde, luna, notte, boschi, piaggia, sera*); una canción (50, "Ne la stagión che 'l ciel rapido inchina") y un soneto (164, "Or che 'l ciel et la tera e 'l vento tace")– tratan un tema complementario a los anteriores, que tendrá gran éxito como elemento petrarquista: es el tema del contraste entre la paz o el descanso de la naturaleza (principalmente durante la noche) y el desasosiego perenne del amante. Un tema clásico (baste pensar en los *paraclausíthura* griegos, en el *incipit* del canto II del Infierno dantesco, etc.), que Petrarca renueva y fija en sus parámetros, principalmente el de aplicarse sólo al tormento de amor. En el soneto 164 el tema está enunciado claramente, el descanso de la noche es negado al amante:

---

[10] Baste citar a Giacomo da Lentini, "Madonna, dir vo voglio", vv. 49-56: "Lo vostro amor che m=ave / in mare tempestoso, / è sí come la nave / c=a la fortuna getta ogni pesanti / [...] Similemente eo getto / a voi, bella, li miei sospiri e pianti" (Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 53).

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace
et le fere e gli augelli il sonno affrena,
notte il carro stellato intorno mena
et nel suo letto il mar senz'onda giace,
vegghio, penso, ardo, piango

(vv. 1-5)

El mar nocturno aquí es pacífico, para aumentar el contraste con el poeta que sufre los embates de la pasión.

Pero ejemplar es la canción 50, "Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina", donde en el ámbito campestre se dan cinco ejemplos de merecido reposo al caer la noche, cuatro humanos y uno animal (la "vecchiarella pellegrina", el "avaro zappator", el "pastor", los "naviganti", los "buoi ... sciolti") en contraste con el perpetuo penar y velar del amante. Más que descripciones, en esta canción encontramos menciones de ambientes y lugares, sugerencias de paisaje, en los que destaca como único elemento descriptivo la cita virgiliana del último verso de la égloga I, "maioresque cadunt altis de montibus umbrae": "...onde discende / dagli altissimi monti maggior l'ombra" (vv. 16-17). Particular relieve paisajístico se da sólo al pastor que "lassando l'erba et le fontane e i faggi / move la schiera sua soavemente" (vv. 33-34).

## CONCLUSIÓN

La gran fortuna de las imágenes de Petrarca sobre la naturaleza se debe, a mi parecer, a dos motivos. Uno es que todos los elementos de la naturaleza que menciona y levemente describe se prestan o más bien obligan a la metáfora, el símil o el símbolo, y que los elementos a los que se remiten hacen parte de un sólo campo de la experiencia, el del amor. La otra razón es que dichos elementos son pocos, esenciales, elementales, escogidos y nombrados con precisión, escuetamente, con poca adjetivación y con una repetición constante de términos, de modo que cada uno de ellos se transforma en un *tópos*: no en un complemento, sino en un elemento portante de la situación amo-

rosa. Baste pensar en los versos en que Petrarca enumera sin más estos elementos: "Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi" (sext. 142, v. 25); "O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi" (can. 71, v. 37); "monti et piagge / et fiumi et selve" (son. 35, vv. 9-10); o a la presencia de estos y otros términos similares en las series de palabras sobre las que se construyen las sextinas: *terra, sole, giorno, stelle, selva, alba* (22); *frondi, lume, cielo, poggi, tempo, rami* (142); *onde, luna, notte, boschi, piaggia, sera* (237); *l'aura, fiori* (239).

Esto motiva poderosamente la fantasía y la participación emotiva del lector, el lector que "per prova intenda amore", haciendo del *Canzoniere* una verdadera "opera aperta", la poderosa y perenne voz de la Edad Media que ha inspirado y seguirá inspirando a los poetas líricos de todos los tiempos.

## BIBLIOGRAFÍA

BLANCO VALDÉS, CARMEN F., "Significado y función de la 'Fiera' en *Il canzoniere* de Francisco Petrarca", en Juan Paredes (ed)., *Medioevo y literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. I, 333-346.

CONTINI, GIANFRANCO, a cura di, *Poeti del Duecento*, t. I, Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.

DE SANCTIS, FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari: Laterza, 1958.

*Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris: Klincksieck, 1951.

GARDINI, NICOLA, "Un esempio di imitazione virgiliana nel *Canzoniere* petrarchesco: il mito di Orfeo", *Modern Language Notes*, 110:1, 1995, 132-144.

HOWE, NANCY, "Laura in the Grass, Alas? (*Canzoniere* 126)", Romance Notes, VII:2, 1966, 193-197.

MANERO SOROLLA, MA. PILAR, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.

MONTANARI, FAUSTO, *Studi sul 'Canzoniere' del Petrarca*, Roma: Studium, 1972.

PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano: Mondadori, 1996.

SANTAGATA, MARCO, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel 'Canzoniere' di Petrarca*, Bologna: Il Mulino, 1992.

# De cómo y cuándo la *Comedia* se convierte en *poema sacro*

Maruxa Armijo
Universidad Nacional Autónoma de México

A su inmortal poema, Dante lo intituló *Comedia* y con esa palabra lo nombra en dos lugares del *Inferno*:

> [...] e per le note
> di questa comedìa,[1] lettor, ti giuro
> ch' i' vidi per quell' aere grosso e scuro

> [...y por las notas, lector, de esta comedia, yo te juro que vi, en aquel aire denso y obscuro][2]
>
> (*Inf.* XVI, 127-130)

> Così di ponte in ponte, altro parlando
> che la mia comedìa cantar non cura,
> venimmo [...]

> [Así íbamos de puente en puente conversando sobre lo que mi comedia no se ocupa de cantar...]
>
> (*Inf.* XXI, 1-3)

---

[1] Con el acento en la *i*, a la manera griega.

[2] Todas las citas del poema de Dante están sacadas de *La Divina Commedia*, testo crítico de la Società Dantesca Italiana, col comento scartazziniano de Giuseppe Vandelli, 21 ed., Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1974.

La justificación del título está en una epístola de debatida autenticidad dirigida al "magnífico y victorioso señor Cangrande della Scala".[3] Ahí se lee: "Incipit Comedia Dantis Alagherii, Florentini natione non moribus". [Aquí comienza la comedia de Dante Alighieri, florentino de nacimiento, no de costumbres] ("Epístola a Cangrande della Scala", 329-352).

A continuación escribe que la comedia difiere de la tragedia por el lenguaje suelto y común y por el desenlace feliz. La obra observa esa ley, el principio (*Inferno*) es horrible y fétido, el final (*Paradiso*) es deseable y ameno. En cuanto al lenguaje Dante apunta haber utilizado el vulgar.

De estas consideraciones basta, quizá, retener una sola: el sentido amplísimo que las retóricas medievales daban a las voces "tragedia" y "comedia", ahora limitadas al teatro.

La obra comprende 14,233 endecasílabos en *terza rima*, organizados en 3 (símbolo de la Trinidad) cantigas: *Inferno, Purgatorio* y *Paradiso,* cada una de las cuales consta de 33 cantos (3 más 3 veces 10, el símbolo de la perfección); además hay uno que sirve de introducción, lo que hace una suma total de 100 (10 veces 10: la perfección de la perfección). El juego de paralelismos, proporciones y simetrías es una constante en el poema.

El mundo poético de la *Comedia* es tan rico y variado que sería una empresa extremadamente ardua encerrarlo en una fórmula unitaria. Por lo tanto, digamos solamente que *terza rima* quiere decir que la unidad poética del texto no es el verso sino el terceto y que el juego de sus 33 sílabas métricas (de nuevo 3 más 3 veces 10) y sus rimas requiere reglas diferentes de las que requeriría el simple endecasílabo.[4] La *terza rima* (o *terzina a rima incatena-*

[3] La controversia ya terminó, pero duró muchos años. El fallo unánime fue que el autor de la célebre *Epistola* sí es Dante. Véase Edward Moore, "The Genuineness", 284-374.

[4] Hablamos de sílabas métricas porque, debido al uso de la sinalefa en la poesía italiana, muy a menudo las sílabas naturales son más de once por verso. La sinalefa consiste en pronunciar en una sola sílaba, como si se tratara de un diptongo, la vocal final de una palabra y la vocal inicial contigua de la palabra siguiente. Para quien esté interesado en conocer los caracteres generales de la poesía de la *Comedia* le sugerimos la lectura del apéndice de Ángel Crespo a su traducción de la *Divina Commedia*, titulado "La *Comedia* de Dante: problemas y métodos de traducción".

*ta*) es una novedosa forma poética que Dante ideó para imitar la estructura del universo tal como él la entendía.

El asunto de este poema visionario y alegórico lo constituye el viaje imaginario que Dante realiza a los tres reinos de ultratumba "a mitad del camino" de su vida ("nel mezzo del cammin di nostra vita") guiado primero por Virgilio y luego por Beatriz (*Inf.* I, 1).

El epíteto de "divina" se lo aplicó Boccaccio años después de la muerte del poeta (*Trattatelo in laude di Dante*, 1360) y quedó fijado por Ludovico Dolce a partir de la edición veneciana del Giolito de 1555.

Llamaron los antiguos "santo" a lo que tiene carácter sagrado, y "sagrado" (*sacro, sacer, sacrum* en latín) lo que según sus ritos estaba dedicado por completo a Dios. Ambos términos sugieren una cualidad perteneciente a algo tocado por la divinidad y por tanto digno de recibir reverencia y respeto.

Se jura sólo por las cosas santas y entrañables. El juramento de Dante "...y por las notas, lector, de esta comedia, yo te juro que vi ...", parafraseado dice así: "que muera este sagrado poema mío, si lo que digo no es verdad". Y en un verso del *Paradiso* lo llamó *sacro*:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra
sì che m' ha fatto per più anni macro

[Si alguna vez acontece que el poema sacro, en el cual han puesto mano cielo y tierra, y que me ha hecho enflaquecer por muchos años]

(*Par.* XXV, 1-3)

El cielo y la tierra han metido mano y se dan la mano en el sublime poema de Dante Alighieri. El alma del poeta unía, a una fe inquebrantable en la vida ultramundana, un poderoso sentimiento por las cosas de este mundo. Sus afectos corrieron por cien y mil veredas, nunca por la sola y única de los místicos. Este mundo y el otro pertenecieron por igual a su mundo espiritual y constituyen en idéntica proporción la materia prima del poema.

De ahí el descontento de los espíritus místicos y pseudomísticos con la representación dantesca de la vida eterna. La encuentran –nos dice Croce–

demasiado tranquila, con demasiado poco infierno en el infierno, demasiado poco paraíso en el paraíso y demasiado poco esfuerzo activo de purgación y redención en el purgatorio (Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, 52).[5]

No hay auténtico horror en el infierno dantesco sino familiaridad, ternura, hasta reverencia. Virgilio, en el infierno, le dice a Dante que no podrá jamás entrar en el cielo pues no recibió las aguas salvíficas del bautismo; de inmediato escuchamos la tierna acogida de Dante al llamarlo *maestro mio... segnore* (*Inf.* IV, 39), ya para demostrar que esa confesión no aminora su afecto, ya porque al saberlo excluido lo quiere incluso más. En el purgatorio Dante cumple, sí, y de buena gana, con las formalidades de penitente contrito; pero bastante más piensa en las cosas terrenales. Y en el paraíso parece un estudiante esforzado y cabal en busca de buenos cursos y mejores maestros.

Venimos así a dar, casi sin advertirlo, con la siguiente conclusión: el otro mundo no parece ser el motivo dominante de la *Comedia.*

Luego, ¿es o no es sacro el poema de Dante?

Que la *Comedia* comience en la tierra y termine en el cielo (pasando por los infiernos) no obsta para que en todo momento se sienta el punto de partida. De continuo percibimos el rasgo humano, terriblemente humano. Por humanidad estoy entendiendo la capacidad, extraordinaria en Dante, de penetrar y representar todo lo propio o relativo al ser humano: lo mezquino y lo heroico, la belleza y el error, la desesperación y el contento, la vida y la muerte, la libertad y Dios. Dante no se restringe nunca a mostrar a sus personajes condenados o salvos sino que discierne el bien en los condenados y el mal en los santos.

Si pudiéramos leer la *Comedia* con inocencia –pero dice Borges que esa felicidad nos está vedada– lo primero que notaríamos no sería ni lo universal ni lo sublime sino esos rasgos humanos que son tan modestos y admirables a la vez; tan humanos, precisos, y breves. Precisión y brevedad que en Dante no son artificios retóricos sino prueba del cuidado e integridad con que cada

[5] "[...] troppo determinata e contornata, troppo calma, con troppo poco inferno nell' inferno, e troppo poco paradiso nel paradiso, e troppo poco purgatorio, ossia attivo sforzo di redenzione e purgazione, nel purgatorio".

incidente ha sido forjado. Un ejemplo: en uno de los rellanos del purgatorio, Virgilio impugna la soberbia de quienes pretendieron abarcar la infinita vía con la mera razón; de pronto se turba y calla e inclina la cabeza –ha recordado que uno de esos desdichados es él (*Purg*, III, 34-35).

Sentía Dante, sin lugar a duda, la belleza y las alegrías de la beatitud celestial, mas poca variedad consiente el encomio de las almas perfectas. De ahí que el elemento filosófico y doctrinal, que en las dos primeras cantigas entraba sólo incidentalmente, en la tercera se alargue y parezca abarcarla toda. De ahí también la no infrecuente impresión de vacío en el pleno, de pobreza en la profusión; el abuso de la hipérbole negativa (verbigracia, que las bellezas de la naturaleza y el arte, todas juntas, nada valen en comparación con aquello que vio), y la continua protesta (lo que veo, lo que oigo, es inefable, no se puede describir).

Ciertamente en la atmósfera inmaterial del *Paradiso* las tumultuosas pasiones humanas se atemperan, mas no así la humanidad de los sentimientos. Incluso la persistente embriaguez que experimenta nuestro poeta es a un tiempo contento espiritual y placer de los sentidos:

"Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo"
cominciò "gloria" tutto il paradiso
si che m' inebriava il dolce canto.
Ciò ch' io vedeva, mi sembrava un riso
dell' universo, perché mia ebrezza
entrava per l' udire e per lo viso.
O gioia! O ineffabile allegrezza!
O vita integra d' amore e di pace!
O senza brama sicura ricchezza!

[¡Gloria al Padre, al Hijo, al Espíritu Santo! irrumpió al unísono todo el paraíso. El dulce canto me henchía de júbilo y lo que veía parecíame una sonrisa del universo porque la embriaguez me entraba por los oídos y por la vista. ¡Oh dicha! ¡Oh inefable alegría! ¡Oh vida de amor y de paz llena! ¡Oh riqueza, sin ser ansiada, segura!]

(*Par.* XXVII, 1-9)

Este tono exclamatorio, entusiasta y admirativo es el tono general de la última cantiga, la que apuntala y envuelve a las otras dos. Dante es el poeta de la luz y el canto. Luz y canto concurren vertiginosamente en el regocijo del espíritu y el arrebato de los sentidos (la vista y el oído).

Pero lo que ni en el *Paradiso* se encuentra –porque es del todo ajeno al alma del poeta– es la fuga asceta del mundo o el refugio absoluto en Dios. Dante fue, es cierto, profundamente religioso y profundamente cristiano y de continuo le inquietaron los problemas concernientes a la vida eterna y la doctrina eclesiástica, pero el mismo interés puso en la vida terrena. Se obsesionó por la ciencia y la filosofía, cayó prisionero de todas las inclinaciones mundanas, conoció el poder de las pasiones y casi enfermó de un excesivo celo político.

El medioevo, ese medioevo de la feroz ascesis, el elevado misticismo y el fiero y alegre batallar, ya no está en la *Comedia*. Tal vez ningún otro gran poema está, como el de Dante, tan privado de la pasión por la guerra en cuanto guerra, con todo lo que la acompaña: la aventura, la lucha militar, el riesgo físico, el esfuerzo corporal, las derrotas y los triunfos. En lugar de ímpetu guerrero, ardor civil. En lugar de ascetismo, su fe firme y robustecida día con día por el estudio, la reflexión y la doctrina.

Dante no quiere huir del mundo. Por el contrario, busca instruirse para instruirlo, enmendarse para enmendarlo, sanar para sanarlo, salvarse para salvarlo, sacudirse el yugo para libertarlo.

El sentimiento del Dante de la *Comedia* no es la disposición extasiada de los negadores del mundo, ni tampoco la beata de sus aborrecedores. Es el dolor y el gozo de estar vivo, el orgullo y el coraje de vivir; y el primer resultado que procura es el de una conciencia libre: de ninguna cosa existe una ciencia más difícil.

Pensaba Dante que la libertad se alcanza al cambiar nuestras ideas erróneas acerca de la realidad. El pecado es un error. En su raíz están los *sillogismi difettosi*, silogismos defectuosos (*Par.* XI, 2) y una *veduta corta*, visión corta (*Par.* XIX, 81). El pecado es miopía, confusión, sofisma y ceguera; yerro, desatino, impotencia, locura, desesperación, esclavitud, muerte.[6] La

[6] *Cfr. Inferno, passim*: *follia, errore, rovina, impotenza*, etc.

vida pecaminosa es una mentira, *vita bugiarda* la llama Dante (*Purg.* XIX, 108); el mundo del pecador, un mundo falaz (*Par.* XV, 146), un enorme y monstruoso engaño. No nos hacen sufrir las cosas sino las ideas erróneas que tenemos de las cosas.

Dante conquista su libertad en el Purgatorio:

> Libero, dritto e sano è tuo arbitrio
> e fallo fora non fare a suo senno

> [Libre, recto y sano es ya tu albedrío y error fuera no obrar lo que él te diga]
> (*Purg.* XXVII, 140-141)

Por tanto, cuando, puro y dispuesto, del purgatorio asciende a las estrellas, "puro e disposto a salire a le stelle" (*Purg.* XXXIII, 145), no tiene ya los mismos criterios de valoración moral que tenía cuando estaba perdido, *i.e.*, "extraviado" en "una selva oscura" (*Inf.* I). Su antiguo razonar ha sido corregido; su conciencia, depurada de "silogismos defectuosos"; su mente, desencadenada de la esclavitud del error. El gradual aligeramiento de la fatiga que experimenta Dante a medida que escala los peldaños de la montaña del purgatorio se debe a la progresiva liberación del peso del pecado (*Purg.* IV, 88-90; *Purg.* XII, 123-126).

Dante es el poeta de la luz. Renovado su espíritu y pronto a sumergirse en la luz serena y beatificadora de Dios, ha llegado al último cielo, al cielo de *pura luce*,

> luce intellettüal, piena d' amore,
> amor di vero ben, pien di letizia,
> letizia che trascende ogni dolzore.

> [luz intelectual, llena de amor; amor al verdadero bien, lleno de dicha; dicha que excede todos los deleites]
> (*Par.* XXX, 39-42)

Estamos ya en el décimo cielo, el cielo más alto, el último, el más alejado de la tierra, en la residencia del mismísimo Dios y de su corte, a un canto de

que la *Comedia* finalice... y sin embargo Dante –increíble, pero cierto– no puede olvidarse aún de Italia y su querida Florencia:

> Io, che al divino dall' umano,
> all' eterno dal tempo era venuto,
> e di Fiorenza in popol giusto e sano,
> di che stupor dovea esser compiuto!

> [Yo, que de lo humano a lo divino, de lo temporal a lo eterno, y de Florencia a un pueblo justo y sano había llegado ¡de qué estupor no debía estar lleno!]
>
> (*Par.* XXXI, 37-40)

Su amadísima Florencia, ni justa ni sana sino "avara, invidiosa e superba" (*Inf.* XV, 68); sorda, además, a los poquísimos justos:

> Giusti son due, e non vi sono intesi;
> superbia, invidia e avarizia sono
> le tre faville c' hanno il cuore accesi

> [Justos hay dos, y no se les escucha (uno es Guido Cavalcanti; el otro es él, Dante); soberbia, envidia y avaricia son las tres antorchas que arden en sus corazones]

Nostalgia. Amor maniaco por una ciudad prohibida, extraviada, única:

> Fiorenza mia [...]
> [...] se ben ti ricordi e vedi lume,
> vedrai te somigliante a quella inferma
> che non può trovar posa in su le piume,
> ma con dar volta suo dolore scherma.

> [Florencia mía... Si lo piensas bien y ves claro, verás que te asemejas a aquella enferma que no pudiendo encontrar alivio sobre las plumas, se defiende del dolor dando de vueltas.]
>
> (*Purg.* VI, 127, 148-151)

Cuánta piedad y cuánto dolor encierra el canto de Dante por su patria enferma. ¡Pobre Florencia! Cambias de leyes y de partidos como de camisa, giras de un lado a otro y no hallas el modo de dar tregua a tu tormento. En vano mudas tus posturas y te revuelcas en el lecho.

Sólo en el último canto del *Paradiso* (uno de cien) deja Dante de ser florentino, filósofo, teólogo, político, erudito. El proceder doctrinal y demostrativo de los cantos anteriores se convierte en visión y se da una legítima autonomía entre los ámbitos religioso y mundano. No hay más ciencia, ni filosofía, ni siquiera moral.

No está, pues, la *Comedia* para distraernos de nuestra existencia en este mundo caduco, imperfecto y apremiante. Su misión es liberar nuestra conciencia de la esclavitud del error para que, habilitados con una conciencia nueva, hagamos de este mundo, un mundo mejor. Es decir, más humano. Es decir, más libre. Es decir, más afable y solidario. Es decir... no vivimos en el mejor de los mundos posibles.

El mensaje, sin embargo, es un mensaje de gracia: por sí solo, nadie puede dar aquel paso que trasciende límites. De manera que Dante se halla desde el primer momento sometido a un guía y a un modelo. Nunca marcha solo. Este primer guía (Virgilio), a su vez, es mensajero de Beatriz, Beatriz es mensajera de Lucía y Lucía obra por encargo de María, la gran mediadora, la mediadora de todos:

> [...] Da me non venni:
> donna scese dal ciel, per li cui prieghi
> della mia compagnia costui sovenni.
> [...]
> libertà va cercando, ch' è sì cara,
> come sa chi per lei vita rifuita

[Por mí no vine (el que habla es Virgilio); una mujer (Beatriz) bajó del cielo y sus ruegos fueron la causa de que a éste (Dante) yo con mi compañía socorra [...] la libertad, que es tan preciada como sabe quien por ella da la vida, viene buscando]

(*Purg.* I, 52-54 y 71-72)

Como Virgilio en el Paraíso Terrenal, en el Empíreo Beatriz abandona al poeta peregrino sin despedirse. Desaparece Beatriz y aparece un anciano (San Bernardo). "¿Dónde está ella?" (*Par.* XXXI, 63). Alza la vista muy arriba y

> [...] tu la rivedrai
> nel trono che suoi merti le sortiro.
>
> [...la verás en el trono que en suerte le ha tocado.]
>
> (*Par.* XXXI, 68-69)

Dante obedece, ansioso por confirmar que el terror que súbitamente se apoderó de él es infundado. Acullá, a una distancia incomprensible, coronada por rayos de luz que descienden de Dios y ella refleja, el poeta la ve. Bellísima. Ahí está, no la ha perdido.

A esa mujer lejana que la libertad le dio siendo esclavo, eleva una plegaria:

> O donna in cui la mia speranza vige,
> e che soffriste per la mia salute
> in inferno lasciar le tue vestige,
> di tante cose quant' i' ho vedute,
> dal tuo podere y dalla tua bontate,
> riconosco la grazia e la virtute.
> Tu m' hai di servo tratto a libertate
> [...]
> La tua magnificenza in me custodi,
> sì che l'anima mia, che fatt' hai sana,
> piacente a te dal corpo si disnodi.
>
> [Oh mujer en quien la esperanza mía vive, que por mi salvación soportaste tus huellas dejar en el infierno; de todas las cosas que yo he visto, reconozco de tu poder y bondad, la gracia y la virtud. Tú, que de siervo me has hecho libre... guarda en mí tu magnificencia para que mi alma, que tú has sanado, te sea grata cuando del cuerpo se desate.]
>
> (*Par.* XXXI, 79-90)

Così orai; e quella, sì lontana
come parea, sorrise e riguardommi;
poi si tornò all' eterna fontana.

[Así recé; y aquélla, tan lejana como parecía, sonrió y miróme. Después se viró a la eterna fuente.]

(*Par.* XXXI, 91-93)

La plegaria de Dante, fervoroso creyente en la condición emancipadora del amor, logró lo inaudito, lo imposible: ella desiste por un instante al gozo supremo de la visión de Dios, voltea, lo mira y sonríe.

Es la última sonrisa de Beatriz a su antiguo y fiel enamorado. Borges, nuestro insigne dantista, glosa esta sonrisa en una página memorable y supone que toda la *Comedia* es sólo un pretexto para alcanzar este brevísimo momento: "e quella, sì lontana come parea, sorrise e riguardommi; poi si tornò all' eterna fontana". "Sonrió y miróme"; después se vuelve a contemplar *la eterna fontana.*

No puedo evitar retrotraer de mi memoria otros versos de distinta índole y fingir aquí que el espacio de lugar y de tiempo que media entre éstos y aquéllos no existe:

Hoy la tierra y el cielo me sonríen,
hoy llega al fondo de mi alma el sol,
hoy la he visto [...], la he visto y me ha mirado [...]
Hoy creo en Dios.[7]

Luego entonces, ¿es o no es sacro el poema de Dante? ¿Puede una obra tan intensamente humana (del latín *humus* = tierra) ser digna de reverencia y veneración?

A estas alturas ya tendrá el lector su propia respuesta –que al fin de cuentas es la única que importa. De todos modos dejo la mía: la *Comedia* de Dante es sagrada en la medida exacta en la que el hombre es sagrado para el hombre... palabra de Séneca.

[7] Versos del poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870).

BIBLIOGRAFÍA

ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, testo crítico de la Società Dantesca Italiana, col comento scartazziniano de Giuseppe Vandelli, 21 ed., Milano: Ulrico Hoepli, 1974.

——, "Epistola a Cangrande della Scala" en *Lettere di Dante*, Milano: Ulrico Hoepli, 1921, 329-352.

CROCE, BENEDETTO, *La poesia di Dante*, Laterza: Bari, 1966.

CRESPO, ÁNGEL, "La *Comedia* de Dante: problemas y métodos de traducción", en Dante Alighieri, *Divina Commedia*, trad. Ángel Crespo Barcelona: Planeta, 1983.

EDWARD MOORE, "The Genuineness of the Dedicatory Epistle to Can Grande", en *Studies in Dante, Second Series*, New York: Haskell House, 1968, 284-374.

# Noticias sobre un oráculo italiano-español de los siglos XV-XVI. Amor, matrimonio e infidelidad

Margarita Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

Para iniciar esta ponencia retomo, a manera de introducción, algo de lo dicho en trabajos anteriores relativos al *Libro del juego de las suertes,* de Lorenzo Gualtieri Spirito, ateniéndome a la edición en castellano salida de la imprenta valenciana de Francisco Díaz Romano el 28 de noviembre de 1534 (Spirito, *Libro del juego de las suertes,* 183). Hay que adelantar que el libro consta de cinco secciones, a saber: Preguntas, Reyes, Signos, Esferas y Profetas. Tiene un carácter lúdico-predictivo que fusiona Biblia, astrología, aritmética, contenidos herméticos, emblemática y numerología, matizado todo con una buena dosis de humor, burla y sentido común.

La de 1534 es una de las cuatro versiones en castellano conocidas hasta el momento, del llamado *Libro della Ventura, o delle Sorte(i),* de Lorenzo Spirito, soldado y poeta nacido en Perugia entre 1420 y 1430 y muerto hacia 1496 (*Tesoros de España,* 194-195). Autor de una obra que tuvo múltiples ediciones y que fuera traducida a distintos idiomas, sabemos que para 1496 era ya difunto, o al menos esta es la fecha de muerte que se proporciona en la edición moderna, en francés y comentada, de los índices de la Inquisición española de 1551, 1554 y 1559 (Bujanda, *Index de l'Inquisition Espagnole,* 504) que tomo como referencia bibliográfica principal. Así, podemos considerar a Spirito –quien además del *Libro del juego de las suertes* escribió un poema titulado *Fenice*– como autor perteneciente al final de la Edad Media,

cuyo libro se imprime, traduce y circula del último tercio del siglo XV en adelante. La primera edición ha quedado fijada en 1473, en Perugia, aunque en el *Index* se da la fecha de 1484 para la primera edición, en Vicenza, y se señala que unos diez años más tarde se vertió al francés y que posteriormente fue traducida al inglés, flamenco y español, habiendo existido numerosas ediciones en diferentes lenguas a lo largo de los siglos XVI y XVII. Consigna sólo dos en castellano: la de Valencia, de Jorge Costilla, del 15 de enero de 1515, y la de 1528, de Joan Joffre, también de Valencia (Bujanda, *Index de l'Inquisition Espagnole,* 504).

Francisco Vindel registra las ediciones castellanas de 1515 (Jorge Costilla) y 1528 (Juan Joffre) en *Solaces bibliográficos* y reproduce algunas de las láminas del libro de la edición de 1515. Éstas son idénticas a las de nuestra edición de 1534, lo que permite suponer que los grabados que ilustran el *Libro del juego de las suertes* pudieran haber procedido de alguna de las impresiones italianas anteriores, medievales, reproducidas en el siglo XVI de manera un tanto mecánica por los impresores españoles. Enumera Vindel las ediciones italianas y los lugares en que se realizaron como sigue: Vicenza (1473), Perugia (1482 y 1532), Brescia (1488 y 1553), Milán (1497, 1500 y 1508), Bolonia (1508), Roma (1535) y Venecia (1544). Vindel proporciona un dato interesante al señalar como traductor de las ediciones en francés del libro a un tal "Laurent Lesperit". Tal nombre no sería sino el del mismo Lorenzo Spirito en francés, quien habría sido el traductor de su propio libro en el siglo XV, traducción a la que, de acuerdo con la bibliografía vindeliana, habrían seguido las impresiones francesas de 1528, 1634 y 1637 en París, y de 1582 y 1583 en Lyon (Vindel, *Solaces bibliográficos,* 47-64). Resumiendo: podemos contar seis ediciones francesas, cuatro españolas y once italianas del oráculo conocido con el título de *Libro del juego de las suertes.*

Como se puede ver, ni el *Index* ni Vindel registran la edición de 1534 del *Libro del juego de las suertes,* localizado por nosotros en una biblioteca alemana. Es, pues, la edición prácticamente desconocida de un libro que circuló ampliamente en italiano y en español entre 1473, fecha de su primera impresión italiana, y 1635: ciento sesenta y dos años de errancia afortunada por la geografía culta de Europa.

Volviendo a las versiones en francés del libro, existe una en la Biblioteca Nacional de París (*Le passetemps de la fortune des dez ingénieusement compilé … pour réponse de vingt questions…*) en donde formó parte de una exhibición de documentos relacionados con la astrología y la adivinación. He dado cuenta de ella en un trabajo anterior.

No quisiera cerrar este acercamiento bibliográfico a la obra sin señalar que el libro estaba destinado a un público aristocrático y que, de acuerdo con la crítica, doña Catalina –la hermana de Carlos V y esposa de Joan II de Portugal–, pudo haber poseído más de cien "livros de sortes". Se cree, asimismo, que la primera edición en castellano de Milán de 1502, existía en la biblioteca de Hernando Colón. La variedad de versiones existentes del mismo libro convierte la fijación bibliográfica en un laberinto, en el que no debemos extraviarnos.

## LA MECÁNICA DEL *LIBRO DEL JUEGO DE LAS SUERTES*

En el oráculo, pregunta y respuesta se configuran como los puntos nodales. El que la búsqueda de la respuesta –una vez formulada la pregunta– se configure a través de pasos sucesivos, confiere a la consulta una especie de "suspense" y determina el carácter de entretenimiento del juego. Sin embargo, al no ser las respuestas siempre gratas ni ligeras, el oráculo suele matizarse en una gama semántica que va de la premonición al consejo, de la advertencia a la prédica moralizante y de la sentencia al didactismo, lo que determina el carácter mixto del libro: juego y predicción de carácter práctico.

## AMOR, MATRIMONIO E INFIDELIDAD EN EL *LIBRO DELLE SORTE*

El Libro / del juego de las suertes nue / vamente impresso / 1534 (impresión original en Herzog August Bibliothek, 18.1 Eth. 2o.), es un infolio de 75 fojas de las cuales 38 están numeradas, profusamente ilustrado, lo que le otorga especial valor iconográfico. Se estructura sobre la base de 20 preguntas

o "razones", para las cuales hay 56 respuestas en cada uno de los "Profetas" de la sección que lleva este título. Siendo estos 20, el total de las respuestas suma 1120. No enumeraré ahora la totalidad de las preguntas. En razón de nuestro tema, son las siguientes las que aluden al amor y al matrimonio con sus derivados, fidelidad o infidelidad:

"Si el enamorado es bien querido de su amiga"; "Si será bueno casarte (casarse)"; "Si la muger es buena, o no"; "Si el marido le es bueno, o no"; "Si será buena la muger, o no". Unas calas en los apartados del Profeta Tobías y del Profeta Matusalén han dado por resultado los ejemplos de respuestas que a continuación expongo.

I) Pregunta:
"Si el enamorado es bien querido de su amiga".

Respuestas:

*Apartado del Profeta Tobías*

> R.1."Ama [tu amiga] a sí mesma poco, y menos a ti / más fría es que el frío o el yelo / ninguna cosa le plaze de este suelo".
>
> (XVII)[1]

La respuesta es, en sí misma, un balde de agua fría. La amiga, pudiera ser, en extensión metafórica, la Muerte, la fatalidad.

> R. 2. "El amor que te tiene de contino crece / y assí estarás gran tiempo en amores, / gozando y gustando sus grandes dulzores".
>
> (XXX)

Lo opuesto de la anterior. Amor es correspondencia y contentamiento. El consultante irá, exultante, a buscar a su amiga.

[1] El número en romanos después de cada respuesta corresponde al del verso en el apartado del profeta correspondiente.

*Apartado del Profeta Matusalén*

R. 3. "No pienses en ésta, que bien no te quiere, / y sé que ama a tu compañero / porque sabe que tiene dinero".

(III)

El oráculo vigila, previene, aconseja de modo explícito, aunque el consejo duela al consultante. Es un amigo fiel, distinto de la amiga interesada. Amor-interés son una constante en este tipo de textos adoctrinadores.

R. 4. "Ella te ama con corazón acabado / y está dispuesta a te contentar / sólo porque andas sin mucho hablar".

(XVIII)

Se adivina aquí el fantasma del qué dirán, máxime si el contentamiento toca a lo sexual; se insinúa una virtud: la discreción del amante. La correspondencia de la amiga está cifrada en tal discreción, como sucede en el amor cortés.

R.5. "Ella muere por tus amores / a todos no tiene en lo que huella / sólo eres tú el que quiere ella".

(XIX)

Los demás pretendientes son para la amiga menos que el suelo que pisa ("huella"). La predicción es de amor confirmado y total.

R.6. "Ella te muestra y siempre ha mostrado / que te quiere bien con fe muy entera / y tú lo sabes si te es verdadera".

(XXV)

El "si" condicional tiene que ver con eventuales dudas, pese a las demostraciones de amor. Hay un matiz de incertidumbre respecto a la correspondencia amorosa.

> R.7. "Tú eres amado de muchas personas / y mucho más de una doncella, / y ansí gozarás muy presto della".
>
> (XXXXVI)

El terceto alude al amor, sexo, virginidad y placer sin especificar si mediará o no matrimonio. Pero el estricto código moral no permitiría a una doncella el sexo sin vínculo matrimonial. Por lo demás, la obsesión de la fidelidad es una constante en el libro.

II. Pregunta:
"Si será bueno casarte (o que te cases)".

Esta cuestión, como las que siguen, se relaciona en algunas respuestas con la fidelidad o infidelidad futuras y, en ocasiones, más que con el amor, tiene que ver con lo puramente práctico, con la conveniencia. Repasemos algunos de los tercetos.

Respuestas:
*Apartado del Profeta Tobías*

> R.1. "Toma muger y no tardes más / y guarda bien que viuda no sea / que los cuernos te harían gran pelea".
>
> (XXXV)

El consejo, seguido de la premonición, revela el prejuicio contra una mujer que ha tenido marido y, quizás, amantes. Prohibición de la relación sexual libre, en lo tocante a las mujeres.

> R.2. "Si este año no tomas esposo / séte decir que el cielo ha ordenado / de darte lo mejor que has demandado".
>
> (XXXVII)

Para esa mujer que ha pedido al cielo que le dé "lo mejor" sería mejor no casarse y quizás entrar en el convento. Posiblemente profese el año próximo.

La opción nunca sería quedarse soltera, pues recordemos que las mujeres debían "tomar estado".

> R.3. "La planeta no quiere que cases agora / porque sería causa que uvieses celos / que sin culpa ternías muchos duelos".
>
> (XL)

Respuesta precavida que conviene lo mismo a hombre que a mujer y una de las pocas que trae a cuento la influencia de los astros (los planetas) y por ende la noción de predestinación, combatida por la Iglesia por oponerse al dogma del libre albedrío. Era una de las causas por las que obras de adivinación o de predicción, como ésta, fueron censuradas.

> R.4. "De dezirte la uerdad no he vergüenca / toma marido sin te detener / que yo sé muy bien que lo has menester".
>
> (XLIII)

Respuesta con su leve toque de picardía, que no tiene vuelta de hoja, dirigida a una mujer sola, pobre, o sexualmente necesitada. Dado que el oráculo habla de "vergüenza" al responder, podría tratarse de lo último: una necesidad fisiológica.

> R.5. "Ponte en orden y toma muger / que muy contento vivirás con ella, / mas guárdate que no sea doncella".
>
> (XLVIII)

Semejante a Tobías XXXV, proscribe a la viuda o a la manceba, que traería quizás más desorden a aquél al que urge reacomodar su vida. De nuevo la premisa de la doncellez, de la virginidad.

> R.6. "Si en este año tomas marido / de hijas hembras aurás gran copia / porque tu calidad es esta propia".
>
> (XXXIII)

De acuerdo con la concepción religiosa medieval, la finalidad del matrimonio es la procreación. Y de acuerdo con una creencia antigua que pervivió durante largo tiempo, el sexo del hijo lo determina la mujer. Hilando fino, en la respuesta se perciben un cierto tono de amenaza, un dejo peyorativo (¡parir sólo hembras!), lo que alguna crítica feminista ha llamado "sesgos" del lenguaje.

*Apartado del Profeta Matusalén*

> R.7. "Toma la segunda, dexa la primera / que aurás siempre paz y buena ventura / que estar sin muger es gran locura".
>
> (XXIII)

Cierto. Ya lo dijo San Pablo en I Corintios 7, 9. Era la respuesta adecuada para el varón que repudiaba a la primera esposa.

> R.8. "No dexes pasar tantos días / toma muger, no estés al ayre, / mas haz que la guardes de un sólo frayle".
>
> (XXVII)

La advertencia tiene que ver con la existencia de frailes "solicitantes", en Italia o España como en la Nueva España, y nos pone al tanto de la crítica del clero que solía practicar Lorenzo Spirito, la cual le costaría ir a prisión. Basta recordar el terceto que dice: "Abre el ojo y mira que te digo / que el frayle no venga tanto a tu casa, / que debaxo la capa trae viva brasa" (Joseph XXII), para darnos cuenta de su prevención hacia las sotanas y su mordacidad paródica. Pese a que el tono del oráculo en general tiende a lo cristiano, o por lo menos, a apuntalar virtudes cristianas, suena aquí un tanto irreverente. En Spirito y sus burlas a clérigos se percibe además el dejo de superioridad del seglar, del soldado que maneja la espada, hacia el sacerdote.

> R.9. "La miel no es tan dulce como éste a ti. / Créeme, señora, sin dudar, / que sin ningún miedo lo puedes tomar".
>
> (XXXII)

Respuesta por demás optimista a la pregunta femenina relativa a un candidato a marido que ya se tiene en la mira. No se trata de comenzar a buscar, de titubear, sino de atreverse. "Miel" y "dulce" son metáfora "oral" referente al amado.

> R.10. "Si tomas muger este año presente / cosa te nacerá entre las orejas / que tu renegarás de tales consejas".
>
> (LIII)

Respuesta premonitoria para un hombre. Nada más pesimista que el presagio de unos cuernos y el arrepentimiento por haber escuchado palabras importunas, "consejas".

III. Dos Preguntas:
"Si la mujer es buena o no" / "Si el marido le es bueno o no".

Estos planteamientos desembocan inevitablemente en el punto de la fidelidad o la infidelidad y son mixtos, formulados tanto para hombres como para mujeres. Entresacamos los siguientes ejemplos de respuestas:

*Apartado del Profeta Tobías*

> R.1. "Hasta aquí ha sido [el marido] ribaldo y royn / mas ya es tornado a serte fiel, / confórmate tú con su querer dél".
>
> (IIII)

El terceto nos coloca ante la actitud de sumisión y conformidad que en un sistema patriarcal se espera de la mujer, aun con un marido infiel, bellaco, ruin y quizá, hasta rufián de prostitutas (es una de las acepciones del término "ribaldo"). El consejo remacha la humillación: ¡cornuda y conforme!

> R.2. "Lo que tú hazes ella haze a ti / que quien paga en mala moneda / anda alderredor como la rueda".
>
> (IX)

Aun en un contexto patriarcal se debe hacer justicia: ojo por ojo y diente por diente. Segundo y tercer verso conforman un aforismo: "quien paga en mala moneda, anda alderredor como la rueda". Es evidente que el aspecto aforístico del oráculo lo acerca al Marqués de Santillana y sus *Refranes que dicen las viejas junto al fuego.*

> R.3. "Esta muger mucho es medrosa / no osa pasar de la cosa devida / siempre te guarda la fe prometida".
>
> (XIIII)

A la serie de mujeres fieles o infieles –la enamorada, la abandonada, la trágica, la seria, la ambigua, la burlesca– que Graciela Cándano ha localizado en textos medievales, habría que añadir a la medrosa del oráculo. No dice qué destino pueda esperarle a quien no llega a cometer adulterio por pura timidez o miedo, que no por amor o por principios morales: ¿le espera el conformismo, la mediocridad, el aburrimiento?

> R.4. "Hasta aquí ha sido buena tu muger / aunque escolares le dan fatiga, / así que yo dudo no se desdiga".
>
> (XV)

Pareciera que en el oráculo la fidelidad femenina no es dogma. La mujer de este verso caería por asedio, pero el vigilante Spirito se encarga de alertar al marido del peligro de los jóvenes togados.

*Apartado del Profeta Matusalén*

> R.5. "Yo dudo mucho de aquesta cosa / porque sé que ella tiene por cierto / que le pones los cuernos en secreto".
>
> (IIII)

De nuevo, el que la hace la paga. Otra vez los cuernos. El oráculo duda de la fidelidad –o bondad– de la mujer del consultante y la respuesta es también

reprimenda a éste. Cuánto se sorprendería un marido infiel al verse descubierto por las palabras de un juego en apariencia inocente.

> R.6. "Doyte a entender, señora mía, / que él te es bueno y muy fiel / mas en otro panal busca su miel".
>
> (VII)

Respuesta que vendría a ser jarro de agua fría para la esposa que inquiere. El léxico se tiñe de sexualidad y los términos "panal" y "miel" aluden metafóricamente al órgano sexual femenino de la amante (vagina) y al deleite que de él deriva (miel).

> R.7. "Tu marido es muy enamorado / de otra no tanto como tú bella / por donde será mayor tu querella".
>
> (XVI)

Aquí llueve sobre mojado, amén de la humillación por el engaño, el orgullo herido y el despecho ante la condición inferior de la rival. La esposa del oráculo no gana para cuitas. Un mundo de hombres y mujeres que van y vienen, suben y bajan en la rueda de la fortuna.

> R.8. "La tu muger, hermano mío, / querría quedar sola y señora / por darse en el babatel algún hora".
>
> (XX)

Es evidente que en ese orden opresivo, las mujeres en algún momento preferirían ser abandonadas o, incluso, quedar viudas, sobre todo si ello implicara descanso y, quizás, hasta libertad y riqueza. "Babatel" alude a la barbilla, según Covarrubias, por lo que podría leerse: estar rascándose el mentón, holgazaneando.

> R.9. "No fíes más della quanto tu vees / que si ella te engaña en aquesta vía / es porque en ti no halla cortesía".
>
> (XXII)

Algo o mucho de psicólogo tiene el oráculo que puede discernir vicios y defectos del consultante. Detrás de la falta de cortesía del cónyuge, pueden adivinarse los malos tratos a la esposa, el tedio conyugal. La reprimenda al marido es también premonición de calamidades inevitables y merecidas. Sorprende la implícita justificación de la infidelidad femenina en un contexto cristiano.

> R.10. "Señora mía, el seys, tres y dos / han bien mostrado claro / que este tu marido te será muy caro".
>
> (XLIII)

Se puede pensar que el oráculo quiere decir "querido". La alusión a los dados y las tres cifras que éstos arrojaron recalca el aspecto de juego que utiliza dados así como la importancia de la aritmética en el oráculo.

## CONCLUSIONES

Sentencias, aforismos, advertencias, refranes y consejos constituyen el meollo formal y conceptual del texto. El desenfado, la ausencia de un elemento doctrinal, del temor a Dios, hacen dudar que los tercetos pudieran ser de inspiración netamente hispánica y, por tanto, originales de esta edición de 1534. El contexto moral es despejado, lindando con un tono levemente libertino, y el dogma cristiano brilla por su ausencia (salvo cuando llega a rozarse el tema del libre albedrío). Hay que recordar que, aun cuando reeditado en Valencia, el libro fue escrito en Italia por Lorenzo Spirito, en época cercana a los años disipados y tumultuosos de los Borgia y que, al circular en la península italiana hasta 1519, cubre la época del papado de Rodrigo Borgia, que asciende al trono en 1592 como Alejandro VI. Podría pensarse que es, en su mayor parte, traducción del ejemplar italiano y que posteriormente, a lo largo de sucesivas ediciones, incorpora giros y modismos castellanos provenientes de una sabiduría popular. Salvo algunas alusiones aforísticas a Dios y a los santos (San Martín, San Juan), el oráculo parece no temer la

censura inquisitorial; es burlesco y en partes crudo e irreverente. Predominan el sentido común que emana de lo cotidiano y una mentalidad pragmática, aunque no deja de percibirse una preocupación ética que tiene que ver no tanto con la vida eterna, sino con un sentido de justicia, con el imperativo de vivir bien en este mundo y de obrar bien, a favor de los demás y de uno mismo. Equidad, cortesía ("que de las virtudes es muy preciosa", dice el oráculo) y honradez: éstas parecieran ser las coordenadas morales del *Libro del juego de las suertes*, por lo menos en lo tocante al amor y al matrimonio. Las que, de alguna manera, le confieren modernidad y vigencia.

BIBLIOGRAFÍA

BUJANDA, J. M., *Index de l'Inquisition Espagnole. 1551,1554,1559*, vol. V, Centre d'Etudes de la Renaissance, Universidad de Sherbrooke, Genève: Librairie Droz, 1984.

SPIRITO, LORENZO, *Libro del juego de las suertes. Valencia, 1534*, rescate documental e introd. de Margarita Peña, México: Martínez Roca-Planeta, 2002.

*Tesoros de España*, New York: The New York Public Library [s. a.].

VINDEL, FRANCISCO, *Solaces bibliográficos*, Madrid, [s. ed.], 1942.

# *Par amur et par feid*: los barones de Carlomagno

Beatriz Mariscal
El Colegio de México

Después de haber sufrido la terrible derrota de Roncesvalles en la que mueren los doce pares de Francia, Carlomagno exclama ante el cadáver de su sobrino Roland:

> Ami Rollant, prozdoem, juvente bele,
> cum jo serai a Eis em ma chapele,
> vendrunt li hume, demanderunt noveles:
> jes lur dirrai merveilluses et permes:
> "morz ets mis niés ki tant me fist cunquere",
> encuntre mei revelerunt li Seisne,
> et Hungre et Bugre et tante gent averse,
> romain, Puillain et tuit (i)cil de Palerne,
> e cil d'Affrike e cil de Califerne;
> puis entrerunt mes peines e (mes) suffraites
>
> (*Chanson de Roland*, vv. 2916-2925)[1]

Así anticipaba Carlomagno las penas y sufrimientos que resultarían de la rebelión de sajones y toda suerte de enemigos, una vez que ha perdido al más valeroso de sus caballeros.

[1] Cito por la edición de Yves Bonnefoy que se basa en el texto del manuscrito de Oxford editado por Alfons Hilka y revisado por Gerhard Rohlfs. En adelante *Roland*.

La campaña de Carlomagno en suelo español, tan bellamente narrada por la *Chanson de Roland*, duró solamente tres meses, culminando con la derrota de Roncesvalles el 15 de agosto de 778, mientras que el emperador pasó la mayor parte de su reinado luchando precisamente contra esos sajones que menciona entre sus enemigos potenciales.

Las guerras entre las huestes carolingias y las sajonas no se inician después de Roncesvalles, como establece la *Chanson des Saxons*, el único cantar de gesta que se conserva sobre esas guerras, sino ocho años antes, en 772, si bien se mantienen en un nivel de baja intensidad entre 773 y 774 durante la guerra que siguen los francos contra los longobardos, recuperando su importancia en 778 como resultado del ataque sajón a Deutz y Coblenza. Cuatro años más tarde, en 782, Carlomagno ataca en forma decisiva a Widukind, rey de los sajones; la batalla habría de durar un año más, pero la victoria de los francos no es definitiva al no lograrse la captura del rey Widukind. En 793 y 798 vuelven a surgir rebeliones por parte de los sajones, quedando finalmente conquistada Sajonia en 804: en total, más de 30 años de guerras.[2]

La *Chanson des Saxons*, compuesta por el poeta cortesano Jehan Bodel a fines del siglo XII[3] se basa, cuando menos en parte, en relatos presumiblemente tradicionales, cuyas primeras versiones, de acuerdo con la crítica, le antecederían en unos cien años (Paul Aebischer, "L'Elément historique", 223-239). Contamos con resúmenes en prosa de dichos relatos que aparecen en dos textos de principios del siglo XII, tales como la saga islandesa *Karlamagnús saga* y la noruega *Saga af Guitalin Saxa* (Gaston Paris, "La *Karlamagnús-saga*", 18); el propio Bodel hace referencia a ellos en su poema para descalificarlos porque, cantados por "harapientos" juglares, carecen del arte que tienen los suyos.

En ninguno de esos textos, sin embargo, se hace mención de los hechos que constituyen la primera parte del poema de Bodel, el llamado episodio de los hurepois, en el que se narra la convocatoria que hace Carlomagno a

[2] Véase L. Halphen, *Études critiques sur l'histoire de Charlemagne*.

[3] Se conservan cuatro manuscritos del siglo XIII de la *Chanson des Saxons*. Las citas de este trabajo se basan en la edición de Francisque Michel. En adelante *Saxons*.

los barones de su reino a fin de conformar las fuerzas necesarias al ataque contra las tropas de Guiteclin, rey de los sajones.

Este breve trabajo se centra en ese episodio que, a mi ver, tiene el interés de evidenciar el proceso de adaptación contextual que sufren los relatos épicos en los que conviven la creación tradicional y la individual.

De acuerdo con Bodel, la rivalidad entre sajones y francos partía de bases remotas: los sajones tendrían pretensiones sobre la corona francesa en razón del matrimonio de Aalis, hija de Floovant, hijo de Clovis, primer rey de Francia, con Brunamont, rey de los sajones.

Más allá de esta prehistoria, surge la oportunidad. Guiteclin (forma afrancesada de Widukind), quien celebra fastuosas bodas con la hermosísima Sebille al haberse quedado viudo con dos hijos pequeños, se entera de la derrota que ha sufrido Carlomagno en Roncesvalles y de que han muerto los doce pares, entre ellos Roland, por lo que decide ir a la guerra en contra de los franceses.

El primer ataque de Guiteclin es contra Colonia, defendida valientemente por Milon y 200 caballeros, apoyados inútilmente por los burgueses de Colonia armados por Milon, ya que los ingenieros sajones cavan minas bajo las murallas que acaban por derrumbarse. Los francos sufren una gran derrota, mueren Milon y su familia, con excepción de su hija Helissent, quien es hecha prisionera y entregada a Sebille como acompañante.

Carlomagno, en medio de su duelo por la muerte de Roland, recibe la noticia de que Guiteclin ha tomado Colonia y se encuentra acantonado con sus tropas en la ribera del Rhin. El emperador, cuyo cortejo incluye al Papa, proclama la guerra santa y se apresta para ir a luchar contra los sajones.

En contraste con el apoyo incondicional de sus aliados, propio de la *Chanson de Roland*, en la que lo mismo los bávaros que los normandos o los alemanes combaten hasta el fin por él:

> Barons franceis, vos estes bons vassals,
> tantes batailles avez faites en camps.
> Veez paien(s), felun sunt et cuart!
> Tute(s) lor lei(s) un dener ne lur valt
>
> (*Roland*, vv. 3335-3338)

en el episodio de la *Chanson des Saxons* que venimos comentando, los barones de la corte de Carlomagno se niegan a acatar sus órdenes. Según la expresión de Bodel, se atrancan ante la guerra como los asnos ante la carga:

Tot ainsi com li asnes qi regarde le frais

(*Saxons*, XV)

Aducen fatiga por tanta guerra, pero la verdadera razón resulta ser económica: ellos están obligados a pagar tributo mientras que los hurepois –bretones, normandos y angevinos– están exentos de impuestos. ¡Que paguen impuestos o que vayan los hurepois con Carlomagno a la guerra!

Que tant nos vuet cist rois pener et travailler,
et si sont an noz terres ris li iiii denier,
si li randons tréu et somes chevagier,
n'onques cil de Herupe n'an furent costumier,
ne Karles ne les pot à ce faire apoier.
Vez ci bone achoise por la voie laissier.

(*Saxons*, XVI)

Hacer pagar impuestos a los hurepois no resulta tan fácil como pensaron los asesores de Carlomagno; cuando llegan sus emisarios ante Huon du Mans con la exigencia de que él, Salomon de Bretagne, Geoffroi d'Anjou, Richard de Normandie y cada uno de sus caballeros paguen cuatro denarios para ayudar al emperador, Salomon de Bretagne, tan amable y generoso en el *Roland*, amenaza con despellejar a los mensajeros del emperador, cubrirlos de miel y arrojarlos a los osos; al que van a atacar es a Carlomagno y no a los sajones.

Nos ferons amasser princes et vavassors,
chevaliers et sergenz, les granz et les menors,
bien aurons cm homes dedanz xl jors.
Armes auront trestuit de molt riches alors,
puis irons venir Karle desor les missodors;

ardant irons ses viles, ses chastiax et ses bors;
ne's tanra forteresce ne chastiax ne forz tors,
n'iert nul si hardiz qi li face secors.
Mar i a pris à croire consoil de traïtors,
malemant nos vuet randre les granz estors,
or nos reqiert chevage par ses losageors.

(*Saxons*, XXVII)

Ante el avance de los aliados en su contra, Carlomagno y toda su corte optan por un acto de humillación: el emperador, sus barones, los obispos y hasta el mismo Papa se presentan descalzos en procesión suplicante ante los hurepois. Esto sí los conmueve; al ver su humildad los rebeldes caen de rodillas ante el emperador y su comitiva.

El que los barones de la corte de Carlomagno se nieguen a ir a la "guerra santa" a la que ha convocado el emperador en razón de la carga taxativa que ha impuesto a unos y pretende imponer a otros, refleja las tensiones que se dan dentro del sistema feudal en el que los terratenientes ven incrementado su poder en la medida en la que la actividad comercial se ve disminuida con el avance del poderío árabe.

Desde principios del siglo VIII el comercio europeo que se había desarrollado en torno del Mediterráneo se paraliza con el dominio de los sarracenos cuya economía estaba orientada hacia Bagdad. Con la invasión islámica, el equilibrio económico que había sobrevivido las invasiones germánicas se derrumbó. El imperio de Carlomagno evitó la expansión árabe al norte de los Pirineos, pero no pudo recobrar el mar; la consecuencia fue la desaparición del comercio.

La aparición del feudalismo en el siglo IX en Europa occidental fue el resultado, en el ámbito político, del retorno a una civilización exclusivamente rural al desaparecer el comercio y los burgos. El sistema feudal representaba la desintegración de la autoridad pública en manos de quienes, por el hecho de poseer una porción del territorio se volvieron independientes y llegaron a considerar que la autoridad con la que estaban investidos era parte de su patrimonio.

Es interesante observar, sin embargo, que si bien en nuestra *chanson* los nobles cuestionan el pago de "cuatro denarios" de tributo,[4] el sistema feudal *per se* no se cuestiona, ya que en medio de la ira hurepois, el duque Beuve Sans Barbe defiende la legitimidad del servicio feudal:

Apostoiles, fait-il, grant tort nos fait cist rois:
service et chevauchie nos reqiert tantes fois.
De chevage est pechiés, mès do servir est drois;
maintenir le devons, ce tesmoig et connois;
me de chevage panre est molt granz li anois.

(*Saxons*, XVIII)

mientras que el conde de Huon recuerda la imposibilidad de atacar al monarca sin haber roto antes los lazos vasalláticos:

Sire, dit li cuens Hues, tot ce ne loe-je mie,
que trop sambleroit estre orgoil et desverie
d'anvaïr son seignor se ançois ne l'desfie.
De grant outrage faire nuls hom ne monteplie,
ainz se monte et essauce qi son cuer humilie.

(*Saxons*, XXXII)

Es evidente que en la *Chanson des Saxons* las relaciones de poder aparecen claramente mediadas por preocupaciones económicas de su tiempo; este recuento de raíces épicas tradicionales, pero de elaboración individual tardía no escapa del contexto de su autor.

Bodel encadena su relato sobre las guerras entre Carlomagno y Witikind con el final de la guerra que dirige el emperador contra el infiel en España, pero su *chanson* no llega a convertirse en una verdadera continuación del *Roland*; ni su estilo –tan digno de alabanza como pretendiera algún contem-

[4] El denario, cuyo valor estaba fijado en una 240ª parte de una libra, era una moneda apropiada al sistema de pequeño intercambio de comunidades rurales sin grandes mercados. A partir de las reformas monetarias efectuadas durante el periodo carolingio, la moneda deja de acuñarse en oro; primero la plata y más tarde otros metales servirán ese propósito.

poráneo suyo– ni su aliento creador logran elevar la gesta de Carlomagno contra los sajones a la altura que el *Roland* había llevado a su incursión a tierras españolas.

Dentro del sistema feudal vigente en la Edad Media, poseer la tierra era sinónimo de poseer poder y libertad, de ahí que los barones del poema de Bodel actúen como amos y señores capaces de amenazar al monarca y de imponerle condiciones.

Ya no estamos ante la lealtad a prueba de todo de los barones del *Roland*, de ese arrojo que, aunque remunerado, tiene la fe y el amor al monarca como móviles principales; los caballeros cristianos de la *Chanson des Saxons* se enfrentan a los sajones y los derrotan, pero ya no van a la guerra al simple llamado de su emperador, ya no combaten, como en el *Roland*, "*par amur et par feid*" (v. 3460).

BIBLIOGRAFÍA

AEBISCHER, PAUL, "L'Elément historique dans les chansons de geste ayant la guerre de saxe pour thème", *Des Annales Carolingiennes à Doon de Mayence*, Genève: Librairie Droz, 1975, 223-239.

*Chanson de Roland*, ed. de Yves Bonnefoy, Paris: Union Générale d'Éditions, 1968.

*Chanson des Saxons*, ed. de Francisque Michel, Paris: 1832-1848, reed. por Slatkine Reprints, Genève: 1969.

HALPHEN, L., *Études critiques sur l'histoire de Charlemagne*, Paris: 1921.

PARIS, GASTON, "La *Karlamagnús-saga*, histoire islandaise de Charlemagne (suite et fin)", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 26ª année (1865), t. I, 6ª série.

# PENSAMIENTO MEDIEVAL

# Con el enemigo dentro: ética y alma en San Agustín

Ernesto Priani Saisó
Universidad Nacional Autónoma de México

*Sólo a través del tiempo se vence al tiempo.*
(T. S. Eliot)

En los albores del cristianismo tuvo lugar un debate generalizado y amplio a propósito de la moral clásica, particularmente de sus versiones más decadentes: el epicureísmo y el estoicismo. Aquí me referiré a este debate y, sobre todo, a la figura de San Agustín, quien es probablemente uno de los más brillantes participantes en él, con la intención de mostrar los elementos que, considero, permiten entender una de las disyuntivas más importantes que ofrece la historia de la ética.

Para comenzar vale la pena preguntarse cuál puede haber sido el motivo por el que los hombres de los primeros siglos de nuestra era decidieron convertirse al cristianismo. Una respuesta posible puede buscarse en la *Tabla de Cebes*, como ya ha apuntado Wayne Meeks (*The origins*, 23). En efecto, la *Tabla de Cebes* es de origen gnóstico. Meeks la retoma a partir de considerar que el gnosticismo es un movimiento cristiano (Wayne Meeks, *The origins*, 56), una afirmación ciertamente polémica, que podría ser discutida extensamente. Me valgo aquí de la *Tabla*, no por compartir la tesis de Meeks sobre la cristiandad del gnosticismo, sino porque los gnósticos, al igual que los cristianos, participan del debate crítico de la moral clásica y que como tal

puede ser leída. Se trata de un sencillo relato en el que un hombre narra que en un viaje le fue mostrada una extraordinaria pintura. Ésta, según le explica la persona que en esa ocasión le sirve de guía, es una representación de la vida y de cómo los hombres alcanzan la bienaventuranza (*Tabla de Cebes*).[1]

En la *Tabla*, el cuadro es descrito como el dibujo de una montaña con muchos caminos, uno de los cuales asciende hasta donde se ve al Buen Genio que guía a los hombres "a la vida que les conviene". El problema, sin embargo, es que no es fácil seguir ese camino. A los pies de la montaña hay una fuente de la que beben los hombres. Es la fuente del error. Apenas unos pasos alrededor de ella hay rameras que representan las opiniones, codicias y deleites.

La mayoría de esos hombres van después a dar a manos de la fortuna que es "loca, ciega y sorda". Pero aquellos que no se dan cuenta de las desgracias que trae la fortuna, porque sus dones no son "firmes ni estables" abrazan a otras tantas rameras que son la Pena, la Tristeza, la Rabia, el Duelo y la Aflicción. Sólo los pocos que logran dar con la Penitencia se ven librados de esos dolores y pueden aspirar a la verdadera ciencia, aunque muchos de ellos terminarán en manos de la que llaman falsa ciencia.

> –Los enamorados de la Falsa Ciencia, gozosos en su error de creer que tratan con la Verdadera.
> –¿Cómo se llaman?
> –*Llámense poetas, unos; oradores, otros; éstos dialécticos; ésos, artistas; estos otros, aritméticos y geómetras; aquéllos, astrólogos; tales, sensualistas; cuáles, peripatéticos; quiénes, críticos; en fin, otros muchos por el estilo, que todos se les asemejan.*
> (*Tabla de Cebes*; énfasis añadido)

Poetas, oradores, peripatéticos y dialécticos son representantes inequívocos de la sabiduría clásica. Pero aquí no son personajes dignos de reconocimiento y admiración. Al contrario, son presentados como personas que buscan la dificultad antes que la sabiduría, y por ello son incapaces de dar con el cami-

[1] En las referencias a la *Tabla* no se ofrecen las páginas respectivas por haberse utilizado un documento electrónico.

no más simple que conduce a la bienaventuranza, aquel que indica el Buen Genio desde el punto más alto de la montaña.[2]

La *Tabla* sólo muestra cierto escepticismo frente a la educación moral tradicional, pero es ya un síntoma del desarrollo de una crítica profunda a la concepción de la moral clásica. Ésta consiste, en un primer momento, en poner en cuestión la idea, tan arraigada en Grecia y Roma, del mérito de las acciones.

En la *Ética Nicomaquea*, que es quizás el modelo más acabado de la moral griega clásica, Aristóteles deja muy en claro que la virtud es propiamente un "artificio", es decir, no es resultado de la condición natural y originaria del hombre, sino de un trabajo sobre uno mismo. Como este trabajo conlleva necesariamente un esfuerzo, éste es el que otorga valor y hace meritoria la conducta que resulta de hacerlo, pues lo distingue del que sólo se deja llevar por las circunstancias, sin esforzarse nunca en modificar el curso que toman sus acciones (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1095b).

Ahora bien, quien se aplica a ese esfuerzo se distingue de los demás, tanto porque ha hecho acopio de conocimiento como de dominio sobre sí mismo –fortaleza–, y por esa condición, se coloca por encima de otros hombres, al punto de que no sólo se le confía el gobierno de sí mismo, sino también el de los asuntos públicos.

Esto último es especialmente importante porque a los ojos del grupo de hombres que transitó del paganismo al cristianismo en los albores del primer milenio de nuestra era, se trataba de una moral que excluía a muchos hombres, pues supone, como una y otra vez lo reitera Aristóteles, que se trata de una disposición a la que sólo unos cuantos pueden aspirar, concretamente, las elites culturales y gobernantes.

---

[2] En la *Tabla* hay la sugerencia de que aquello que comúnmente pasa por una buena educación no lo es en realidad, sino sólo *pseudopaideia*. Para alcanzar una "verdadera educación" se requiere "arrepentimiento" (o "conversión") y la asistencia de las hermanas ascéticas Autocontrol (*Enkarteia*) y Perseverancia (*Karteia*). Estas palabras denotan virtudes en cualquier clase de discurso moral griego, pero cuando "Cebes" las pinta como conduciendo al candidato a una buena vida lejos de la clase de *paideia* que se enseñaba en las escuelas, la implicación es que aquello que las elites culturales enseñan como lo moralmente bueno, no lo es en realidad (Wayne Meeks, *The origins*, 24).

Añádase a esto el hecho de que este esquema, que sirve de base para las doctrinas estoica y epicúrea, se presentaba ya en el siglo II como una mera impostura, una suerte de afectación de la conducta, meras apariencias que adoptaban las clases gobernantes en un periodo en el que, como sabemos, existía un gobierno tiránico y en franco proceso de descomposición.

De ahí que para los cristianos las acciones llamadas virtuosas resultaran ser sólo cascarones vacíos y que se preguntaran por la realidad de ese mérito que se desprendía del esfuerzo en la ejecución de ciertas conductas.

Esta es, en esencia, la consideración de Pablo al escribir la primera epístola a los Corintios:

> Entonces, ¿se puede comer carne sacrificada a los ídolos? Sabemos que un ídolo no es nada en realidad y que no hay más Dios que el Único. Ciertamente la gente habla de dioses en el cielo o en la tierra, y en ese sentido hay muchos dioses y señores. Pero para nosotros hay un solo Dios, el Padre: todo viene de él y nosotros vamos hacia él. Y hay un solo Señor, Cristo Jesús: todo depende de él y de él dependemos nosotros.
> Pero no todos tienen este conocimiento. Algunos estaban tan acostumbrados hasta hace poco, que para ellos comer lo que se ofreció al ídolo es como sacrificar al ídolo; y con esto manchan su conciencia poco formada. Ciertamente no es un alimento el que nos hará agradables a Dios; de comerlo, no será grande el provecho, y de no comer, no nos faltará.
>
> (*Corintios* I-8)

El énfasis de Pablo está puesto en el hecho de que los signos externos de la conducta no son meritorios para obtener la gracia divina. En su lugar, es la creencia en un solo Dios aquello que distingue a los hombres. Pero se trata de una distinción peculiar, porque no supone la formación de elites, sino que, como puede leerse en otro pasaje de la epístola, supone la anulación de cualquiera de ellas:

> Y si no, mirad, hermanos, vuestra vocación; pues no hay entre vosotros muchos sabios según la carne, ni muchos poderosos, ni muchos nobles. Antes eligió Dios la necedad del mundo para confundir a los sabios y eligió Dios la flaqueza del mundo para confundir a los fuertes; y lo plebeyo, el desecho

> del mundo, lo que no es nada, lo eligió Dios para destruir lo que es, para que nadie pueda gloriarse ante Dios.
>
> (*Corintios* I-1)

La afirmación de Pablo de la superioridad de la fe frente al mérito en la conducta tiene implicaciones extraordinariamente significativas para la concepción de la moral. De hecho, la sustitución de la acción externa por el cambio interior plantea de entrada una nueva forma de formular cuál es el objeto de la moral, pues si en principio había sido entre griegos y romanos modificar las acciones humanas, para el cristianismo será cambiar el interior del hombre.[3]

Para tener una idea de la radicalidad de este nuevo planteamiento me remito a un pasaje que, en las *Eneadas,* Plotino escribe como reacción a las enseñanzas cristianas:

> ...Pero la doctrina que comentamos nos anima a perseguir algo más y es una razón aún más temeraria: desdeña al maestro de la providencia e incluso a la misma providencia, difama todas las leyes que rigen nuestro mundo y toma a chacota la virtud manifiesta desde siempre, como la prudencia. Para que no se observe belleza alguna en nuestro mundo, se ven obligados a destruir la prudencia e igualmente la justicia innata en los corazones, que culmina en la razón y en el ejercicio; no perdonan, en absoluto, todo lo que podría hacer al hombre bueno.
> ...Nada nos advierten sobre la adquisición y la posesión de la virtud, ni sobre el cuidado y la purificación del alma. No se alcanza la utilidad de afirmar "Mira hacia Dios", si no se nos enseña cómo ha de mirársela...
>
> (Plotino, *Eneadas,* II-9-15)

Plotino se lamenta de que los cristianos han dejado de pensar en el mundo como un cosmos, como una entidad ordenada y armónica que es el firme

[3] Ciertamente la doctrina de la Iglesia no se limita al pensamiento de Pablo. La Epístola de Santiago, por ejemplo, argumenta que la auténtica fe debe mostrarse en obras. Sin embargo, la tensión de estas ideas encontradas ha recorrido toda la historia de la Iglesia, por ejemplo, en el caso de Pedro Abelardo y, por supuesto, en el de Lutero. En los primeros siglos, sin embargo, no es Pablo, sino Santiago, el que encabeza una visión crítica frente al pasado clásico.

reflejo del bien (*cfr.* Jonas, *La religión gnóstica*, 286 y ss.). Pero su reproche a los cristianos va mucho más allá porque les reclama que ya no sea la razón ni el ejercicio lo que conduzca al bien.

Es significativo esto último, que ni la razón ni el ejercicio constituyan camino alguno hacia la virtud, porque precisamente muestra cuán ajeno es Plotino a la idea de que el camino moral es estrictamente interno. Sin embargo, atina a ver en ese desprecio por el mundo la razón de la falta de una "educación" moral. A final de cuentas, el cosmos es el gran maestro de la moral clásica, es la prueba tangible de la perfección, pues a través de la belleza, como afirma Platón, es posible percibir el bien.

Pero, a diferencia de Plotino y de Platón, el cristianismo nace dentro de un enorme movimiento de seres humanos, muchos de los cuales se ven a sí mismos como extranjeros en este mundo.[4] El punto medular aquí, nos dirá Jonas, es que en ese movimiento no se reconocerá la belleza del mundo como una referencia moral, pues deja de ser visto como un cosmos, es decir, como una entidad ordenada y tendiente al equilibrio. Con ello ha perdido el principio incuestionable que sostenía el valor de las virtudes del hombre en el pensamiento clásico (*cfr.* Jonas, *La religión gnóstica*, 287 y ss.).

Así, la definición del valor superior de la creencia en un solo Dios que hace Pablo, corresponde a la idea de que dentro de nosotros mismos hay un enemigo que desafía esa creencia. De ahí el mérito implícito en mantener la fe en la existencia de ese Dios único y la renuncia a todo mérito en la acción humana.

Habría que comprender, sin embargo, la importancia ética que tiene el que esta lucha sea presentada, de manera inicial, como estricta y absolutamente interna.[5] En primer lugar, porque supone, como ya se apuntó antes,

---

[4] Respecto a la noción de los cristianos como extranjeros y como extraños, véanse los trabajos de Jonas, *La religión gnóstica*, 84 y ss.; y Meeks, *The origins*, 47.

[5] No ignoro que, con el paso del tiempo, el cristianismo irá generando formas exteriores de manifestación de este conflicto, primero a través del ascetismo radical, ya en el siglo III, y después, hacia finales del primer milenio, con la difusión de los castigos corporales y la práctica del exorcismo. Sin embargo, aunque en cierto sentido son consecuentes con la idea medular del cristianismo, se trata de prácticas cuya "cristiandad" también puede ser puesta en cuestión.

un cambio en el objeto de la moral, que ya no será una modificación de la forma de las acciones, sino de la estructura misma de la que emanan, la interioridad del hombre. Pero, en segundo lugar, porque revela cuál es la dificultad real que subyace a renunciar al mérito en las acciones humanas, pues al eliminar la acción, se elimina toda evidencia perceptible de la moralidad, quedando sólo la fragilidad de la certeza –en este caso, en la existencia de un Dios único– que no puede apelar ni a la razón ni a los hechos, como prueba de su validez. Detengámonos a considerar por un momento cómo puede sostenerse una creencia contra toda evidencia física y contra la oposición de un conjunto social, como ocurría en el caso de la afirmación de la existencia de Dios en los primeros siglos de nuestra era.

Si se medita con cautela, podemos darnos cuenta que para sostenerse, se necesita que tal creencia sea articulada como una certeza absoluta; es decir, como una evidencia de ella misma, de la que no puede mostrarse ni su verdad ni su falsedad, tal y como ocurre con la afirmación "creo que Dios existe".

Otro rasgo más de la certeza es su carácter sensible. Lo que quiero decir con esto es que, de existir tal certeza, el individuo siente las cosas de acuerdo con un orden y no con otro. En otras palabras, es capaz de identificar en sus propias percepciones del mundo el acuerdo con lo que esa certeza señala y no, por ejemplo, su acuerdo con otra, como podría ser la existencia del mérito en las acciones.

Todo el pensamiento moral de San Agustín está fundado en su asombro por la plenitud que encuentra en aquello que constituye una certeza, más allá de que ésta sea en él la convicción de la existencia de Dios.

El pasaje que citaré a continuación proviene del segundo libro de *De libero arbitrio*, la primera obra donde San Agustín elabora su pensamiento de manera extensa después de su conversión al cristianismo. Ahí, describe así la certeza:

> ...aquella hermosura de la verdad y de la sabiduría, mientras persista *la voluntad de gozar de ella* ni aun suponiéndola rodeada de una multitud numerosa de oyentes, excluye a los que se van llegando, ni se emite por tiempos, ni emigra de lugar en lugar. Ni la interrumpe la noche, ni la interceptan las sombras, *ni está subordinada a los sentidos del cuerpo. Está cerca de todos los que la aman* y convergen a ella todas las partes del mundo, *y* para

> todos es sempiterna e indefectible; no está en ningún lugar, y nunca está ausente; exteriormente aconseja e interiormente enseña; hace mejores a los que la contemplan, y a ella nadie la hace peor; *nadie juzga de ella y nadie puede juzgar bien sin ella.*
>
> (San Agustín, *De libero arbitrio,* II-14-38, 298; énfasis añadido)

Sabemos que habla de la certeza porque caracteriza la hermosura de la verdad como aquello de "lo que nadie juzga, pero por la que nadie puede juzgar bien sin ella". De hecho, más adelante en el mismo *De libero arbitrio* dirá que "...la verdad es, sin duda alguna, superior a nuestras inteligencias, que si llegan a ser sabias es únicamente por ella, que no juzga de ella, sino que por ella juzga todas las demás cosas" (San Agustín, *De libero arbitrio,* II-14-38, 299).

Esta idea de la imposibilidad de argüir razones para sostener la verdad, pero que en cambio, no hay explicación posible sin la presencia de ella, es precisamente la caracterización que hemos hecho de la certeza. Además, San Agustín añade dos elementos más: no está subordinada a los sentidos, es decir, no tiene por qué ser apreciada externamente y, dos, que persiste mientras "exista la voluntad de gozar de ella", por eso está "cerca de todos los que la aman".

Esta última afirmación subraya, sin embargo, la naturaleza sensible de la certeza, puesto que es gozada y amada. Pero además, destaca que ese goce y ese amor se producen por voluntad. Es decir, la certeza no se encuentra ni en la naturaleza, ni es producto de deducción o inducción alguna, sino que es alcanzada por elección. Esta afirmación resulta un tanto paradójica, porque afirmar que la certeza es elegible parecería anular el sentido mismo que ésta tiene. Y, sin embargo, no es así por el simple hecho de que el hombre es un ser temporal.

Para los gnósticos –y no olvidemos que San Agustín se formó entre los maniqueos– en la eternidad de Dios (*nous*) no hay diferencia entre el deseo y lo deseado, pues ambos constituyen una sola cosa. Pero la caída del hombre, su entrada a la esfera del tiempo, significa, simultáneamente, su alejamiento de lo deseado –Dios– y la ruptura de esa unidad divina del deseo de la que él mismo participaba.

Así, el tiempo distingue en el hombre el deseo de lo deseado, creando un espacio en el que se da la elección, que en realidad sólo oculta un hecho aterrador: que, en el tiempo, el deseo y lo deseado nunca serán nuevamente una unidad (*cfr.* Priani, *Magia y hermetismo,* 17 y ss.).

A la postura de San Agustín sobre la temporalidad del hombre, subyace esta intuición básica del gnosticismo; sólo que en él se manifiesta como la evidencia de que no podemos poseer –en sentido pleno– nada que sea temporal. La razón es simple: todo aquello que es temporal o muda o desaparece. Así, cuando lo deseado es algo que pertenece al orden del tiempo, el deseo quiere algo que es fugitivo y, por tanto, cuando lo alcanza, sólo abraza un tránsito. Por eso, para San Agustín, cuando creemos que elegimos en este mundo, en realidad, estamos eligiendo nada.

Preferir una cosa a otra en donde nada permanece es absurdo o:

> ¿Es que debe mirarse como castigo pequeño el que la libídine domine a la mente y el que, después de haberla despojado del caudal de su virtud, como miserable e indigente, la empuje de aquí para allá a cosas tan contradictorias como aprobar y defender lo falso como verdadero; a desaprobar poco después lo que antes había aprobado, precipitándose, no obstante, en nuevos errores; ora a suspender su juicio, dudando las más de las veces de razonamientos clarísimos; ora a desesperar en absoluto de encontrar la verdad, sumiéndola por completo en la tinieblas de la estulticia; o bien a tomar con empeño a abrirse paso hacia la luz para caer de nuevo extenuada en la fatiga? Debiendo añadirse a todo esto que las pasiones ejercen su dominio sobre ella cruel y tiránicamente, y que a través de mil y encontradas tempestades perturban profundamente el ánimo y vida del hombre, de una parte, con un gran temor, y de otra, con una vana y falsa alegría; de una, con el tormento de la cosa perdida y sumamente amada, y de otra, con un ardiente deseo de poseer lo que no tiene; de una, con un sumo dolor por la injuria recibida, y de otra, con un insaciable deseo de venganza. A donde quiera que este hombre se vuelva, la avaricia le acosa, la lujuria le consume, la ambición le cautiva, la soberbia le hincha, la envidia le atormenta, la desidia le anonada, la obstinación le aguijonea, la humillación le aflige…
>
> (San Agustín, *De libero arbitrio,* I-11-22, 228)

En lo temporal, entonces, no existe posibilidad alguna de certeza. Antes bien, como ha escrito San Agustín, toda elección de lo mudable conduce a la tempestad de lo incierto. Y ese es uno de los problemas, tal vez el mayor, de tratar de encontrar el bien en el mérito de las acciones del hombre: que no ofrecen certeza alguna, pues lo que hoy puede ser meritorio, mañana puede ser su contrario. Por eso, la certeza es una elección, sí, pero una cuyo objeto no es temporal. Porque la voluntad sólo puede equivocarse en la medida en que los objetos de su elección son temporales, sólo en cuanto se deja llevar por la libídine.

El paso que San Agustín ha dado aquí es capital en muchos sentidos. Pero quizás el más importante es que ubica la nueva búsqueda de la ética, aquella que ya con Pablo habíamos descubierto como interior al hombre, en la forma del objeto de la voluntad.[6] Un objeto que no puede pertenecer al orden del tiempo, pero que ha de poder ser sentido, gozado y por lo tanto amado por la voluntad. Pues de ninguna otra forma, podría movernos hacia el bien.

San Agustín identifica ese objeto de la voluntad con la convicción de que existe un Dios único. Pero como señala él mismo en *De libero arbitrio*, la prueba de la existencia de Dios se deriva de la seguridad de certeza y no al revés (*cfr.* San Agustín, *De libero arbitrio,* II-15-39, 299). Esto es fundamental para entender que para San Agustín la elección de la voluntad recae en la certeza y no en el contenido específico de la creencia en Dios. Ésta, aunque él no pueda señalarlo por razones más que obvias, es sólo uno de los contenidos posibles de la certeza. Porque en efecto, lo menos relevante para la ética aquí es la creencia específica en el Dios cristiano. Ésta queda necesariamente a la sombra de la idea, más decisiva, de la existencia de una estructura ética que es descrita por San Agustín como fundada en una voluntad de certeza cuya función es librar al hombre del agobio de la tormenta de la indecisión y la incertidumbre. Una voluntad cuyos objetos legítimos de certeza

[6] En este sentido, San Agustín es, indudablemente, un antecedente del pensamiento de Kant con el que sin embargo guarda notables diferencias en relación con la naturaleza del objeto propio de la voluntad, justamente por el carácter sensible que éste tiene en San Agustín.

son presentados como intemporales pero capaces de producir una sensación de gozo por la cual son buscados en función de ellos mismos.

La mayor virtud de la certeza, sin embargo, es la seguridad, esa fuerza que permitió a los cristianos enfrentar el reto de hacer prevalecer su fe frente a la ausencia de toda evidencia física y la oposición de un cuerpo social hostil a ella. Porque aun cuando no encontremos un contenido específico para la certeza, es suficiente con la seguridad que proporciona para garantizarnos que no nos equivocamos:

> ...Suponte, en efecto, que un hombre, cuando la edad o las ocupaciones le consienten viajar, emprender el recorrido del camino, sin desviarse nunca, como dije antes, antes de llegar, se muere. Mucho te engañarás si dices que erró, aunque durante todo el tiempo que pudo, ni cesó de buscar ni consiguió llegar a donde quería. Por lo cual, si mi razonamiento vale, y según él, no yerra el que busca bien, aun sin atinar a la verdad, y es dichoso, pues vive conforme a la razón...
>
> (San Agustín, *Contra académicos*, 42-43)

En este pasaje citado de *Contra académicos*, una obra apenas previa a *De libero arbitrio*, encontramos precisamente la idea de cómo la certeza, más allá de poseer o no un contenido específico, es constitutiva de la seguridad que hace absurda la noción de error, como hace absurda también la noción del mal, categorías ambas que en San Agustín sólo tienen sentido en la medida en que la voluntad busca sus objetos en el orden del tiempo.

Y este último punto es especialmente importante para entender lo que el mal no es para San Agustín, pues esta afirmación más que definir su inexistencia en un sentido ontológico, como una entidad que sencillamente no existe, define el mal como una afirmación inconsistente con la idea de la certeza. Dicho en otras palabras, la certeza no puede suponer la presencia de su contrario como una idea positiva, sino sólo la ausencia misma de certeza, su carencia y, por tanto, el vacío, producto de la incertidumbre, como su única oposición.

Con ello San Agustín no está tratando de negar que en el mundo haya acciones humanas que podamos llamar malas, porque de hecho éstas ocurren. En realidad, sólo está argumentando que su origen es una voluntad humana

cuyo objeto es temporal y, por lo tanto, que está privada de certeza. El mal, entonces, es sólo la negación de la certeza, una simple falta de seguridad.

Es arduo trasmitir las aplicaciones que esto último tiene. Pues San Agustín parece estar señalando que vivir sin certeza es sencillamente un absurdo, ya que en sí misma implica una condena, la misma que describe al hablar de la libídine. Algo por lo que un hombre, en su sano juicio, no puede optar:

> Tenemos pues, en la verdad un tesoro del que todos gozamos igualmente y en común; ningún sobresalto, ningún defecto menoscaba ese gozo. No tiene ni puede tener la verdad amadores envidiosos entre sí; a todos se da igualmente toda, y a todos y a cada uno en suma castidad. Nadie dice al otro: retírate para acercarme yo; apártate tú para abrazarla yo; no, todos están estrechamente unidos a ella, todos la poseen toda a la vez. Sus manjares no se dividen en partes; nada de ella bebes tú que no pueda beber yo. Nada de lo que de ella participas se convierte en algo exclusivamente tuyo, sino que todo lo que de ella tomas queda íntegro también para mí. Lo que a ti te inspira, no espero que vuelva de ti para inspirármelo a mí; porque nada de la verdad se convierte nunca en cosa propia de alguno o de varios, sino que simultáneamente es común a todos...
>
> (San Agustín, *De libero arbitrio*, II-14-38, 299)

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Ética nicomaquea*, ed. de Antonio Gómez Robledo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

*Biblia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958 [Versión Nácar-Colunga].

Jonas, Hans, *La religión gnóstica*, trad. de Menchú Gutiérrez, Madrid: Siruela, 2000.

Meeks, Wayne A., *The Origins of Christian Morality*, New Haven: Yale University Press, 1993.

Plotino, *Eneada segunda*, Madrid: Aguilar, 1964.

Priani, Ernesto, *Magia y hermetismo*, Barcelona: Azul, 1999.

San Agustín, "Contra académicos", en *Tratados*, México: Secretaría de Educación Pública, 1984.

——, *Obras de San Agustín. De libero arbitrio*, vol. 2, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Tabla de Cebes (en línea) Hombre libre.
http://www.hombrelibre.com.ar/tabla_de_cebes.html. Consulta, 18 de agosto 2003.

# Las polémicas en torno a la filosofía natural en los reinados de Alfonso X y Sancho IV

Ana M. Montero
St. Louis University

En la historia de las ideas, un aspecto enigmático y no suficientemente investigado es la decadencia que sufrieron los estudios de filosofía natural en Castilla a fines del siglo XIII y durante gran parte del XIV. La filosofía natural –es decir, la disciplina que estudiaba los cambios naturales y que constituyó la base de la incipiente educación medieval universitaria–[1] había tenido un arranque espectacular en los siglos XII y XIII. Contribuyeron a este desarrollo un amplio caudal de traducciones –ejemplificadas por la labor de Gerardo de Cremona en el siglo XII o de Alfonso X en el terreno de la astrología a mediados del XIII– y el papel pionero de los miembros de las órdenes mendicantes a lo largo del siglo XIII, grandes lectores y productores de completas enciclopedias que buscaban recopilar todos los datos conocidos sobre el mundo natural.[2] Sirvan además como índice del entusiasmo la afirmación

[1] La filosofía natural ha sido definida como "la madre de todas las ciencias", puesto que englobaba materias tan diversas como física, embriología, anatomía, astronomía, o incluso rozaba la metafísica. A pesar de que Aristóteles había aportado una colección de datos de tipo zoológico, astronómico, meteorológico, etc. para su análisis, la metodología de trabajo no descansaba todavía en la observación o la experimentación, sino en el uso de la razón y la lógica para determinar las estructuras y las operaciones del mundo (Grant, "God and Reason", 148-149).

[2] Charles Burnett, en su aportación a la *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona*

de que Aristóteles era español (Rico, "Aristóteles hispanus"), o el dato más significativo de la existencia de bibliotecas y scriptoria, normalmente asociados a catedrales, donde se detecta un considerable interés por cuestiones y problemas de filosofía natural.[3] Sin embargo, cuando saltamos al siglo XIV, encontramos que –a diferencia de París, Oxford y Cambridge– la filosofía natural no se imparte en las universidades (Burnett, "Filosofía natural", 126), y si revisamos las obras de las figuras más señeras, nos topamos con la conocida crítica de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, que reduce Aristóteles a la figura de un cínico materialista,[4] o con un don Juan Manuel, quien ha abandonado la orientación científica que había caracterizado la labor cultural de los hombres de poder que lo precedieron. Se interrumpe pues, "la línea casi continua de erudición castellana en filosofía natural que se puede rastrear desde Juan de Sevilla, a principios del siglo XII, hasta Álvaro de Oviedo y Juan Gil de Zamora" (Burnett, "Filosofía natural", 127).

El alejamiento del aristotelismo que se produce desde finales del siglo XIII induce a pensar que Castilla pudo haber vivido un particular momento de represión de los estudios naturales en las décadas anteriores, quizás en la estela de las prohibiciones de tesis naturalistas en el París de 1277. Así lo señala Ana Domínguez Rodríguez en su estudio sobre el *Lapidario* alfonsí:

> Falta por estudiar qué tipo de represión ideológica acompañó o provocó el fin de las tareas alfonsíes, con tantos manuscritos inacabados como consecuencia de la crisis económica del reino y de la sublevación de su hijo Sancho, represión que tendría como consecuencia la desaparición de muchos de

---

*de Castilla*, resume los avances y la situación de la filosofía natural en la Castilla del siglo XIII.

[3] García Ballester hace un útil esbozo de la situación de las bibliotecas catedralicias en su introducción a la *Historia naturalis* de Juan Gil de Zamora (25-32). Ramón Gonzálvez, por su parte, ha examinado exhaustivamente los contenidos de las bibliotecas de Toledo en *Toledo: sus hombres y sus libros.*

[4] "Commo dize Aristótiles, cosa es verdadera: / el mundo por dos cosas trabaja: la primera, / por aver mantenencia; la otra cosa era / por aver juntamiento con fenbra plazentera" (estrofa 71). Pertinente para nuestro tema es también el análisis de Francisco Rico de 1985 sobre el aristotelismo heterodoxo y su influencia en la literatura.

> sus textos, la mutilación de otros y que no pasaran a ser impresos en el siglo XVI, a excepción de las Siete Partidas que, en parte es obra posterior a su reinado, y de las *Tablas alfonsíes*.
>
> ("Introducción", 201)

Esta falta de vitalidad de la filosofía natural puede sin duda deberse a una prosaica coincidencia de factores que no favorecieron la institucionalización de los estudios. Entre los factores que se pueden barajar para justificar la decadencia de la filosofía natural se encontrarían: la pérdida del apoyo de las autoridades eclesiásticas y/o monárquicas, quizás más involucrados en la cruzada contra los árabes; el lento despegar de las universidades, que afectó a otras materias como la teología y que provocó la consiguiente fuga de cerebros; el peculiar funcionamiento del mercado de traducciones, con las limitaciones que le impusieron tanto la competencia italiana como el uso del castellano en detrimento de la lengua culta europea, el latín; la falta de un número suficiente de manuscritos, etc.[5]

Dado el básico carácter oral de las manifestaciones culturales de la época, un elemento imprescindible para entender qué estaba pasando son los debates intelectuales de la época. Sin embargo, la crítica, de forma casi unánime, ha insistido en el vacío cultural de este momento puesto que las controversias tan caracterís-

---

[5] Quizás habría que contar también con nuestra propia ignorancia sobre lo que estaba pasando. De esta opinión es Martínez Casado, quien tras detectar un temprano caso de aristotelismo heterodoxo en el León de 1236, afirma:

> Una de las lagunas más deprimentes de la historia del pensamiento español es precisamente la que cubre los años en que nacieron nuestros centros universitarios. Es frecuente además entre los historiadores el aceptar sin reparos que, mientras en el resto de Europa se producía una revolución del pensamiento inspirada en las traducciones que se elaboraban en Toledo, en España no encontró ningún eco este trasvase cultural.
>
> La forma de realizarse las traducciones de los filósofos árabes y la enigmática figura de Mauricio Hispano son de por sí indicios suficientes para pensar que, más que un vacío de pensamiento que sintetizara las elaboraciones de las culturas cristiana y musulmana que convivían en el suelo peninsular, lo que hay que constatar es nuestra ignorancia al respecto. ("Aristotelismo", 59)

ticas en otras áreas europeas parecen brillar por su ausencia en la Península.[6] Se necesita, pues, hacer una lectura cuidadosa de algunos textos de la época para poder localizar referencias a debates, y con ellos puntos neurálgicos de fricción ideológica. En las próximas páginas vamos a aislar dos cuestiones polémicas que iluminan el tipo de debates del momento y con ello el clima cultural en torno a la filosofía natural.

Los indicios de un primer debate aparecen semicamuflados en uno de los textos claves para tomarle al pulso al estudio de las ciencias a finales del siglo XIII. Se trata del *Lucidario*,[7] un diálogo sobre doctrina cristiana y ciencias naturales protagonizado por un maestro –un viejo teólogo cristiano, partidario del temor de Dios y la humildad como métodos de aproximación al saber–, y su discípulo, un curioso impertinente que ha caído en los seductores

---

[6] Exponente de esta opinión tradicional sobre el aparente ostracismo intelectual de Castilla es, entre otros, Guillermo Fraile, en su *Historia de la filosofía española* (1971):

Se da un hecho extraño y lamentable. La valiosísima aportación que significó la labor de los traductores del siglo XII, y que tuvo tan profundas repercusiones en la orientación y desarrollo de la escolástica en París y Oxford, apenas revela su huella en la España del siglo XIII. Todo sucede como si no hubieran existido siquiera las escuelas de traductores ni hubiesen enriquecido de manera tan importante el acervo cultural de occidente. Ni Algazel, ni Avicena, ni Averroes, ni Ibn Gabirol, ni Maimónides, ni Aristóteles, ni menos aún las obras originales de Gundisalvo y Juan Hispano, tienen eco apreciable en la literatura española de los siglos XIII y XIV. (148-149)

H.O. Bizarri, por su parte, especula que "si esas disputas entre filósofos y teólogos que tomaron cuerpo en las universidades europeas, aquí también se produjeron" ("Una disputa", 311).

[7] Tradicionalmente, se ha estimado que el *Lucidario* atribuido a Sancho IV es fruto de una traducción de una suma teológica latina de finales del siglo XI denominada *Elucidarius* y compuesta por un discípulo de Anselmo de Canterbury. Como demuestro en un artículo de próxima publicación en *The Medieval Translator 8* (Brepols, 2003), hay poca o ninguna base textual que sustente este parentesco. El *Lucidario* de Sancho IV es una obra de composición independiente donde difícilmente se reconoce alguna huella del *Elucidarius* latino más allá del título y la estructura dialógica. Por lo tanto, de los siete manuscritos castellanos que se registran bajo el título del *Lucidario* en la fuente de datos de *Philobiblon* (Universidad de Berkeley), sólo uno –el manuscrito 148 de la Universidad Complutense– corresponde propiamente a una traducción simplificada del original latino. Los otros seis restantes son versiones procedentes de la obra de Sancho IV e independientes del *Elucidarius*. De la traducción del *Elucidarius* al castellano existe una transcripción a cargo de Monika Türk.

brazos de la filosofía natural. El discípulo acosa a su antiguo maestro con variadas preguntas sobre teología, biología, zoología y astrología, con el fin de pertrecharse de argumentos ortodoxos (desde la óptica cristiana) antes de disputar sobre cuestiones de filosofía natural.[8] El prólogo que encabeza esta ficción pedagógica, firmado por el propio rey Sancho IV en torno a 1293, no tiene desperdicio dentro del mundo de controversias ideológicas. Así, Sancho inicia el *Lucidario* denostando la mente humana, excesivamente inquisitiva e irreverente cuando se trata de observar los cielos o conceptualizar a Dios:

> e porque los entendimientos de los omnes se quieren estender a saber e a demandar las cosas mas que les es dado e non les abonda sauer las que son terrenales por que an a veuir e a pasar todo su tiempo, e quieren sauer las cosas çelestiales que son, asi como querer sauer cuenta de quantos son los çielos, e otrosi que cosa es el sol e la luna e las otras estrellas a que llaman planetas, e de que natura es cada vna, e que virtud ha en si, e que poder ha para fazer bien o mal en las criaturas del mundo; e commo quier que los omnes todo esto sepan, e pueden sauer la rrayz e la vertud della por las que ay de cada vno destos saueres, non se tienen por pagados de esto e van trauar con agudeza de grand entendimiento que an en si en lo que non les es dado e lo que Dios non quiso que sopiesen... e quien quiere obras de otras mas altas que estas asi faze(n) en ello gran atreuimiento, asi como muchos que quieren sauer que cosa es Dios e que figura, e quan grand es de luengo e de ancho, e si esta en pie o asentado, e en qual de los çielos esta... (77-78)[9]

El rey castellano prosigue con su lista de quejas llegando a tachar de heréticos a un grupo indefinido de personas cuando éstas se plantean la cuestión de dónde estaba Dios en el momento de la creación del mundo:

---

[8] [Habla el discípulo] E quanto bien pare mientes en aquellas cosas que alli [=escuelas] oy, falle que muchas eran contrarias de las que oy a vos, e enante que lo viniese a disputar con otro escolar, quise lo veer antes con vos que sodes mi maestro, que me diesedes rrecaudo a las cosas que vos yo demandare... (*Lucidario*, 83).

[9] Todas las citas del *Lucidario* en este trabajo provienen de la única edición existente, preparada por Richard Kinkade.

> e demandaban que quando fizo el mundo el [Dios], a do estaba, e de qual guisa, que en el comienço quando Dios crio el çielo e la tierra, que todo era auguas e el espiritu de Dios que andaua(n) sobre ella. *E de aqui se toma un rramo de vna pregunta que fazian los omnes de que nasçio grand eregia.* E me demandaua que pues el çielo e la tierra non eran fechos, que estonçe los criaua Dios, que ante que lo ouiese fecho, que do estaua.
>
> (78; énfasis añadido)

Finalmente, Sancho alude a un enfrentamiento, o "contienda", entre teólogos y filósofos –"dos saberes son que son el uno contra el otro e estos son la thologia e las naturas" (79)– que hace imperativa la tarea de fijar la interpretación de la figura de Cristo:

> E por ende, veyendo la contienda que era entre los maestros de la thologia e los de las naturas que heran contrarios vnos de otros en aquellas cosas que son sobre naturas, que auian a rrazonar fecho de nuestro sennor, Ihesu Christo, que es toda la obra del miraglo, que quiere dezir tanto como cosa marauillosa en que non a que veer natura nin otra cosa ninguna, e otrosi las que ouieren a rrazonar las naturas, que es rrazon de curso que Dios ordeno porque pasa toda via el mundo por el, *e veyendo esta contienda que era entre estos dos saberes, e auiendo muy grand sabor que las estorias que fablan del nuestro sennor, Ihesu Christo, sean departidas e declaradas porque ninguno non pueda trauar en ellas*, e por traherlas a concordamiento e a seruiçio...
>
> (*Lucidario*, 80; énfasis añadido)

La importancia de este prólogo –que documenta un caso de heterodoxia en la Castilla de finales del siglo XIII– es inestimable y ha permitido catalogar al *Lucidario* como una "piedra miliaria" en la historia de las ideas.[10] Sin embargo, los términos de la polémica –tan sólo esbozados en el prólogo por el rey Sancho– resultan vagos y escurridizos siete siglos más tarde. Más concretamente, cuando uno se adentra en el corazón del texto, la ficción montada

[10] "El *Lucidario* de Sancho IV viene a ser, pues, casi una piedra miliaria para la historia del pensamiento español de la Edad Media, no tanto por su valor intrínseco cuanto por documentarnos la presencia indiscutible de una pleamar averroísta" (Márquez Villanueva, "Reseña", 484-485).

–el diálogo entre un maestro teólogo y un avezado pero manso iniciado en las ciencias naturales– funciona como una pantalla que coloca en primer plano una ortodoxa exposición sobre doctrina cristiana y ciencias naturales, mientras que en el trasfondo se difuminan y aparentemente desaparecen las cuestiones controvertidas someramente apuntadas en el prólogo. Sin embargo, sólo es en apariencia. La polémica yace latente en las cuestiones que se plantean y se reactiva cuando menos se espera. En particular, en el último capítulo del bloque sobre teología, las vacilaciones que, de repente, ralentizan el diálogo de los dos personajes principales sirven para alertarnos de lo delicado del tema que están tocando. El discípulo se muestra escéptico y repite sus preguntas. El maestro, gruñón, acaba quejándose de que la excesiva curiosidad del discípulo pone al límite su capacidad intelectual. El tema que tocan –en apariencia irrelevante, para la mentalidad actual, pero no para la escolástica– tiene que ver con el número de evangelistas: se discute por qué son cuatro y no más o menos. El maestro no tiene otro argumento o apoyo escrito que los textos de Ezequiel y San Juan, es decir, dos visiones del cielo, en las que aparecen cuatro animales rodeando el trono de Dios:

> los nuestros santos dotores de la nuestra ley, e trauadores, e ordenadores de las escripturas, non fallamos en quantas escripturas fezieron e conpusieron, que en ninguna dellas fallase deste cuento delas euangelistas por que eran quatro o por que non era[n] mas o menos, saluo ende en lo que dixo Esechias... e otrosi, dize sant Johan, apostol euangelista, en los sus visiones del apocalipsi.
>
> (*Lucidario*, 218-219)

Ante la insistencia del discípulo,[11] elabora las respectivas correspondencias entre estos cuatro animales –un hombre, un león, un toro y un águila– y los cuatro autores de los evangelios canónicos: Mateo, Marcos, Lucas y Juan.

[11] [Habla el discípulo] "ca como quier que estas animalias fuesen puestas en çielo e vistas en la vision de Esechiel, profecta, e de sant Johan, segund ya desuso me dixiste, en ninguna de las visiones non dize esta animalia es de tal euangelista, nin de fulano; por eso te rruego por que rrazon los sennalaron asi. Rrespondio el maestro e dixo: mucho me enbargas tu a mi con estas demandas que me fazes altas e grandes para rresponder a ellas..." (*Lucidario*, 221).

Sólo podemos captar la verdadera proyección ideológica de este episodio si lo contrastamos con el capítulo homólogo que sobre el mismo tema se había escrito no muchos años antes en otro catecismo, el *Setenario* de Alfonso X. En el *Setenario* –otra síntesis doctrinal, política y eminentemente científica, que había sido auspiciada por Alfonso X, padre de Sancho IV–, el tratamiento del número de evangelistas es diametralmente opuesto al del *Lucidario*, a pesar de la cercanía temporal que separa la redacción de ambos capítulos.[12] Así se constata inicialmente en el título del capítulo en el *Setenario* –"De cómmo los prophetas mostraron que quatro euangelistas deuen sser e non más" (117)–[13] en el cual no se detecta ninguna duda ante el número de los evangelistas. La seguridad del modelo alfonsí proviene del número de fuentes que manejan los colaboradores del rey sabio; es decir, no sólo se puede sustentar la tesis de cuatro evangelistas gracias a la interpretación del Apocalipsis de San Juan, sino también gracias a las fuentes judías, árabes y paganas:

> Et por ende estas quatro animalias dieron ssemeiança a cada vna dellas ssegunt las obras que él ffaze… ssegunt algunos de los judios mostraron en vn libro que dizen en ebraico *Martala*, que ffabla desta rrazón misma. Et muestra la corte del çielo cómmo está e que paresce y Dios en ssí, et ffabla destas quatro animalias que están con él et lievan la ssu cátedra. Pero algunos y ha que dizen que ffizo aquel libro el rrey Ssalomón por entendimiento de Spíritu Santo. Otrossi sse proeua en la ley nueua de Ihesu Cristo, en vn libro que ffizo Sant Iohán a que llaman *Apocalipssi* en que fabla desta rrazón misma, pero muéstralo más conplidamientre que los otros. Et proéuasse otrossí por

---

[12] Seguimos la teoría del historiador Peter Linehan y del lingüista Jerry Craddock, a la que también se une Georges Martin. A diferencia de la interpretación tradicional, que ubica la composición del *Setenario* a principios del reinado de Alfonso, estos críticos postulan que esta obra debe entenderse a la luz de los acontecimientos del final del reinado de Alfonso X, en particular, la guerra civil que enfrentó a Sancho IV y Alfonso X (1282-1284). Por otro lado, nuestra argumentación demuestra que el *Lucidario* y el *Setenario* disputan dialécticamente, lo que justifica pensar que ambas obras se generaron por un mismo debate (¿o debates?) producido en la corte de Alfonso X y por tanto, deben mediar pocos años entre ellas.

[13] En el *Lucidario*, el capítulo polémico porta un título muy similar al del *Setenario*: "Por que rrazon las avanglistas [son] quarto e non son mas nin menos" (218). Todas las citas del *Setenario* en este trabajo provienen de la edición de Vanderford.

> Mahómat, que dizen los moros que ffué propheta de Dios; que él fizo un libro a que llaman en aráuigo *Amochrch*, que quier dezir del ssubimiento. Et esto es porque quiso ffazer creyente por aquel libro que él ssubiera al çielo e que él viera a Dios e que ssopiera mucho de las ssus poridades. Et dixo cómmo viera estas quatro animalias e ffigurólas asó commo auedes oydo... Onde la ley de los judíos e la nuestra e la de los moros e aun la de los gentiles sse acuerdan en estas quatro animalias.
>
> (*Setenario*, 118-119)

La última línea –"onde la ley de los judíos e la nuestra e la de los moros e aun la de los gentiles sse acuerdan en estas quatro animalias"– es significativa, puesto que demuestra que estas cuatro figuras que formaban parte de la configuración del cielo según el imaginario y la tradición textual de judíos, árabes y cristianos, actuaban como puente cultural, como un punto de encuentro que parece proyectarse menos hacia la conversión religiosa, y más hacia el juego de ideas, hacia la asimilación cultural en un entorno religioso pluricultural.[14] ¿Qué otros elementos actuaban como punto de encuentro entre culturas distintas? Sin duda, ante todo, el castellano canalizaba en gran parte la recuperación de saberes, en detrimento del latín. Pero también, el saber de naturas –como reconoce el propio Sancho– servía para facilitar el intercambio y el encuentro:

> Este saber de las naturas es mas cumun a todas la gentes del mundo e usan por el cristianos, e judios, e moros, e todas las otras maneras de omnes que biuen en el mundo que algo quieren aprender.
>
> (*Lucidario*, 79)

[14] Como se deduce de la cita en el *Setenario*, no sólo se había intentado compatibilizar las conclusiones de las tres culturas monoteístas en la conceptualización de Dios, sino también la "de los gentiles" (119), es decir, la de filósofos como Aristóteles:

"Et las quatro animalias que guardauan la ssiella sse entiende las quatro partes del mundo, que sson todas ençerradas en él, ssegunt Aristótiles mismo muestra en vn ssu libro que llaman *De las poridades* en que dixo que los spíritus mayores, que sse entienden por Dios, auíen en ssí ssiete partes spirituales..." (117-118).

Es mi propuesta que Alfonso –en su esfuerzo por dar cabida a todas las voces del saber y según los ojos más puristas de los colaboradores cristianos de Sancho–[15] había elevado este segundo punto de encuentro, la filosofía natural, al nivel de la teología, es decir, había *teologizado* la filosofía natural, convirtiéndola en el camino de encuentro a Dios. Así se deduce del tono científico que matiza el contenido doctrinal cristiano del *Setenario* desde sus primeras páginas, donde se comienza con la definición de términos como entendimiento, naturaleza, sabiduría y razón (y no con dogmas cristianos). Igualmente puede sorprender que se equiparen los roles intelectuales de Tolomeo y San Juan,[16] o que la teología aparezca colocada entre la astronomía y la medicina, como un apéndice de la primera:[17]

> Astrologia, que quier dezir saber que sse alcança por catamiento e por vista, et es la quinta arte destas ssiete e ffabla de los çielos porque [son llamados] en latin astra. ...E ésta es partida en ssiete maneras:
>
> por vista
> por entendimiento
> por [obras]
> por mudamiento

---

[15] Con sorprendente clarividencia, Amador de los Ríos ya captó en el siglo XIX que el esfuerzo sintetizador alfonsí tenía sus problemas:

"Para dotar a sus vasallos de los tesoros de las ciencias allegados por otras naciones, [Alfonso] alentó y prohijó las vigilias de los sabios, sin reparar en su contrario origen y sometiendo sus esfuerzos a un solo principio" (volumen III, 615).

[16] "Tolomeo ffué vno de los grande philosofos que nunca ouo en la arte de astrología; ca éste ffabló más alto en fecho de los çielos et de las estrellas que otro que ffué... ca ffué omne que entendió e punnó en saber más las poridades de los çielos.

Et aquella carrera misma touo Sant Iohán euangelista entre los apóstolos e los otros ssantos; ca así commo Tolomeo ssiguió la manera de las crençias antiguas que creyen las gentes, assí Sant Iohán ssiguió otrosí las maneras de las crençias nueuas de Ihesu Cristo. Et sopo tanto de las poridades que ouo de ffazer libro, que llaman *Apocalipsi*..." (Setenario, 113).

[17] Es pertinente el comentario de Ana Domínguez Rodríguez sobre la ideología alfonsí: "Toda la obra de Alfonso X parece basarse en una concepción del mundo de tipo hermético en la que, como es sabido, la astrología ocupa una parte considerable y, junto con un ideas de salvación, la religión, la filosofía, la magia y otros aspectos de la ciencia forman una ideología de difícil sistematización" ("Introducción", 202).

por cuenta
por medida
por acordança

...E por ende estas *ssiete maneras desta arte muestran cómmo Dios es connosçido ssegunt estas ssiete rrazones...*
Fisica es llamada la ssesena destas ssiete artes...

(35-36; énfasis añadido)

Son, pues, *Setenario* y *Lucidario* dos textos fundamentales para detectar las rencillas ideológicas y el clima cultural de la época puesto que, a través de ellos, padre e hijo –o más concretamente, sus respectivos colaboradores– se enfrentaron en un diálogo polémico.[18] Específicamente subyacen en estos dos capítulos sobre los evangelistas dos tipos de debates, o posiblemente tres. Uno en apariencia multicultural en la corte de Alfonso, donde se buscaba un sincretismo religioso-cultural. Dicho debate tendría su inicio en el trabajo de traducción y adaptación de las ciencias, realizado hombro con hombro por expertos cristianos, judíos y árabes (como se deduce de los prólogos de algunas obras alfonsíes). Sin duda les acompañó o prolongó un segundo debate entre teólogos y filósofos, que se volvió polémico y frente al cual Sancho reacciona, en un tercer momento (mediante el *Lucidario*), intentando reproducir, como árbitro, una vez más y de forma explícita y consciente, ese debate que tomó una dirección equivocada, sólo que ahora lo hace dentro de un entorno protegido donde no hay peligro de "heterodoxia" puesto que toda noción (o casi toda noción) es filtrada a través del fino colador de la ortodoxia cristiana.[19]

---

[18] Es interesante constatar que en *Castigos del rey don Sancho* –obra hermanada con el *Lucidario*, dado el número de paralelismos textuales entre ambos textos– "se obliteran la presencia de las fuentes orientales que influyeron en la elaboración de la obra" (Eloísa Palafox, 38).

[19] En este sentido son significativos los comentarios de Sancho IV en el prólogo del *Lucidario* proponiendo las condiciones adecuadas para un debate; sus amonestaciones parecen evocar un debate previo –muy probablemente alfonsí– entre personas de diversas religiones que no tomó la dirección deseada:

"E otrosi, acaesçe muchas vegadas que porque ha omnes de mal sosiego e non sabe[n] seer asosegados en el lugar, nin oyen el comienço de la question, *que fazen ende tales cosas como vos*

Para complementar este panorama esbozado, analicemos ahora un segundo punto neurálgico de división ideológica en el periodo. Un primer síntoma se revela en las críticas que, en 1279, a través del papado, dirigió la Iglesia española contra Alfonso X el Sabio; de acuerdo con este documento, se acusaba a Alfonso, entre otras cosas, de dejarse manipular por augures, judíos, adivinos y astrónomos. El historiador Peter Linehan ha visto bajo este ataque un conflicto de poderes, donde una iglesia depauperada por las exigencias económicas del rey, veía además cómo se la relegaba en su papel tradicional de consejera monárquica a favor de los filósofos naturales, verdaderos protagonistas del intercambio de ideas en el periodo alfonsí ("History", 436). Sin duda este conflicto tiene, además de un ángulo social y político, otro científico, puesto que en uno de los cargos contra Alfonso constaba que éste prestaba mayor atención al mundo natural (definido como *natura naturata* en latín) en detrimento del principio creador *natura naturans*, es decir, Dios.[20]

> Attribuuntur non Deo qui est natura naturans sed nature ab ipso naturate fere omnia a quibusdam qui, asserentes deum non esse ad fallax astronomorum et augurum vel aiusperitum judicium, procedunt quasi in omnibus factis suis.
>
> [Casi todas las cosas no son atribuidas a Dios, que es principio activo creador, sino a la naturaleza, ordenada por Él mismo, por ciertos individuos,

*dicho avemos*; e antes que oyan e vean el juyzio de la question que es contra aquella demanda, e vase su via con aquello que oyo, e non puede saver lo que non vio... E por tales cosas como estas se deuen goardar los maestros e los omnes letrados que quando ouieren a disputar sobre las rrazones, que caten primero tienpo para ello que sea [de] vagar, que no aya[n] de fazer otra cosa, ca gran mengua seria estar en medio de la question e auerla dexar por otra cosa que ouiesen de veer. E para se fazer desto bien, ha menester que caten que omnes llaman que esten y que lo oyan, ca estos deuen seer atales que lo entiendan bien e que toda via se acojan a la verdad... que toda via las veluntades dellos sean sanas en creer lo que es verdad e derecho e non al, *como quier que aya a dezir el contrario por creençia que en si han*" (78-79; énfasis añadido).

20 El documento completo se encuentra reproducido en Linehan, "The Spanish Church Revisited".

> quienes, afirmando que Dios no existe proceden en todos sus hechos siguiendo las falacias de astrónomos, agoreros o astrólogos judiciales.
>
> (Linehan, "The Spanish Church", 147; la traducción es mía)

Los dos términos usados *–natura naturans / natura naturata–* constituían una expresión corriente, aunque no "strictly Scholastic" (Lucks, "Natura", 1), por la que se sobreentendía Dios creador, regidor y conservador del mundo natural (*natura naturans* o naturaleza activa), y los seres creados y finitos como producto de su acción creadora (*natura naturata* o naturaleza ordenada y pasiva).[21] El sentido que se atribuía a estos dos términos debió constituir otro tema de espinosa discusión en la Castilla de la segunda mitad del XIII. No sólo lo indican así las quejas de la Iglesia, sino también la frecuencia con que se registra el uso de estos términos en los textos de la época, asumiendo interpretaciones divergentes. Aparecen primero en el *Setenario*, catecismo –como decíamos– con el que Alfonso busca revalidar sus posturas ideológicas en el terreno de las ciencias y en el momento de su eclipse político, al final de su reinado. No sólo sorprende que estos dos términos escolásticos hayan sido vertidos al castellano. Además, los colaboradores de Alfonso adscriben una acepción inusual a *natura naturata*, no definiéndola como los seres creados, sino identificándola con fuerzas activas a la que llama ángeles, es decir, como fuerzas intermediarias creadoras.[22]

> Natura es la ssegunda parte deste setenario, que muestra las cosas ónde nasçen e cómmo e en qué guisa obran por ssipse o vnas con otras, e otrosí en qué manera sse desffazen. Et esto partieron los sabios en siete partes:
>
> natura naturador
> natura naturada
> natura ssinple

---

[21] Lucks estima que la primera vez que se empleó el verbo *naturare* fue en la traducción al latín de la obra de Averroes, intérprete de la obra de Aristóteles, razón por la cual, en algún caso, estos términos se pudieron teñir de connotaciones negativas, en ambientes ortodoxos, cuando fueron usados con matices panteístas y como negación de toda fuerza trascendente.

[22] Lucks no registra este sentido.

natura conpuesta
natura ordenador
natura obrador
natura ascondida

> Et la primera es natura naturador; ésta es Dios, que ffué sienpre e sserá e de qui salen todas las otras e en él sson ençerradas. Et ésta auían por el su ssaber e por el su poder e por el ssu querer. La ssegunda es llamada natura naturata, que quier dezir ffué ffecha del naturador. Et éstas son las criaturas a que llaman ángeles, que han en ssí poder e uertud de obrar ssobre las cosas que quiere Dios que ffaga cada vno.
>
> (26-27)

En el *Lucidario* no aparecen explícitamente estos términos que Alfonso ya había vertido al castellano. Sin embargo, el concepto está presente con una insistencia que no pasa inadvertida. Primero, en el prólogo, donde Sancho define "naturas" como "ordenamientos que Dios fizo, como ya diximos, porque viuiesen e se mantuviesen las cosas celestiales e terrenales" (79). Segundo, en la machacona insistencia con que se reitera que Dios es creador omnipotente a partir de la nada (125, 146, 160, 162, 164, 169, 171, etc.). Y tercero, en el diálogo entre maestro y discípulo donde la primera cuestión polémica que plantea el discípulo es la de mostrar "por naturas" que Dios es artífice del mundo a partir de la nada. El maestro no es capaz de satisfacer esta demanda, pues su objetivo es atestiguar que el mundo natural no tiene entidad o independencia del poder divino:

> [Habla el maestro] Pues vien vees tu que la natura que la crio Dios, ca de las obras quel faze, se fizo la natura; pues como te puedo yo prouar el fecho, ca bien vees tu que esto non te lo puedo yo prouar por naturas como otras rrazones, ca esto fue obra que fizo el nuestro sennor sobre natura, de la qual obra nasçio la natura.
>
> (95)

Finalmente, *natura naturans* y *natura naturata* vuelven a hacer acto de presencia en un cuarto documento de la época: la *Historia naturalis* de Juan Gil

de Zamora.[23] La *Historia naturalis* representa sin duda el punto culmen de la filosofía natural en el último cuarto del siglo XIII y, como el *Lucidario*, el final de una época. Su autor, un franciscano, aborda la hercúlea labor de recopilar y organizar, en latín y alfabéticamente, todo el mundo natural conocido. Su método de trabajo era el de *cut & paste* o plagio directo de otras obras. Sus lectores serían muy probablemente predicadores franciscanos, para los que la mezcla (a veces maraña) de datos naturalistas, médicos y zoológicos, a los que se añadía una proyección mística o moral, era útil para desentrañar la configuración del mundo y ubicar correctamente a Dios. Es en el prólogo donde con más claridad se escucha la voz de Juan Gil. Allí, tras una breve frase de exordio anunciando el comienzo de la obra, reaparecen los dos términos: *natura naturans* y *natura naturata*.

> Incipit meditacio prohemialis in libros de Historia Naturali, quos compilavit frater Johanes Egidii, doctro fratrum minorum Zamorensium, secundum ordinem alphabeti, absque preiudicio sentence melioris, ex dictis philosophorum et sactorum et aliorum hominum sapientum.
> Natura naturans, Deus altissimus et eternus, naturarum omnium, potentifficus creator, sapientissimus ordinator et clementissimus observator, ad hoc Inter. Alias secretísimas sui causa condidit naturatas, ut in eisdem potencia eiusdem insuperabilis, sapiencia indeceptibilis et bonitas indeffectibilis reluceret.
>
> [Comienza el prólogo de la Historia natural que Fray Juan Gil, maestro de los hermanos Menores de Zamora, entresacó de los dichos de los filósofos, de los santos y de otros hombres sabios, sin perjuicio de una opinión mejor, y ordenó alfabéticamente.
> La naturaleza activa, Dios insondable y eterno, creador poderoso de todas las cosas, ordenador sapientísimo y observador clementísimo, creó las naturalezas pasivas, entre otras razones ocultas y particulares suyas, para que en ellas reluciera su poder invencible, su sabiduría infalible y su constante bondad.] (105)

[23] La *Historia naturalis* fue compuesta entre 1275 y 1295; representa la última enciclopedia occidental de cierta envergadura (García Ballester, "Introducción", 45).

La premura con la que el franciscano coloca estos términos al principio de una obra que abarcaba todo tipo de nociones y textos sobre ciencias naturales hace sospechar que Juan Gil era consciente de la especial sensibilidad existente en torno a cómo se definía el proceso creador. El concepto de fondo y el lenguaje de esta introducción son similares a los del *Lucidario.* En ambos textos, se exalta, en las primeras líneas, el poder de Dios y se hace referencia a designios secretos divinos, que quedan vedados a la comprensión humana. Ambos textos intentan diferenciar los límites entre teología y filosofía natural. Ambos textos, incluso, pudieron tener un mismo autor:[24] este franciscano de luenga vida y más luenga erudición que trabajó tanto en el scriptorium de Alfonso, como en la educación de Sancho y de cuya vida apenas conocemos nada.

## CONCLUSIÓN

Cuando en 1293, tras una resonante victoria contra los árabes en Tarifa, Sancho pasa de los *fechos* a los *dichos* y prologa el *Lucidario,*[25] su intención claramente era la de corregir las líneas culturales previas desde una óptica purista cristiana. Más concretamente, Sancho y sus colaboradores buscaban redefinir y canalizar los límites de la filosofía natural que se habían vuelto polémicos cuando rozaban el ámbito de lo metafísico; en otras palabras, su objetivo era

---

[24] Guillermo Fraile consigna esta opinión de Carreras y Artau, pero no pasa de ser una conjetura sin ninguna base sólida que la sustente. Por otro lado, Germán Orduna asocia la producción del *Lucidario* y de mucha de la literatura de la primera mitad del siglo XIV con la elite intelectual que rodeó al arzobispo de Toledo, Gonzalo García Gudiel.

[25] En el prólogo del *Lucidario,* Sancho se presenta como rey elegido por Dios –tal como Dios "escogio a Dauid entre quantos fijos auia Jesse" (81)– y proclama su deseo "de seruir Dios e de lo loar e de le conosçer el vien e la merçed que nos faze del dia que nasçimos fasta el dia de oy" (80). Es pues este prólogo un documento de propaganda política necesario para un monarca que ha alcanzado el trono mediante una guerra civil. En esta línea interpretamos la siguiente afirmación de Sancho: "E porque la nuestra voluntad es aparejada al su seruiçio, queremos la seruir en dos maneras: la primera en los fechos, la segunda en los dichos..." (*Lucidario,* 81). Los *fechos* se referirían a su victoria de 1292 sobre los benimerines, con la que se recuperaba una plaza perdida unos 600 años antes, mientras que los *dichos* es el *Lucidario.*

*desteologizar* la ciencia o filosofía natural, que se había convertido en canal para llegar a la comprensión de lo divino. La lista de acusaciones de Sancho es ecléctica. Se criticaba tanto el uso de fuentes judías, árabes y aristotélicas, como el papel predominante de la astronomía que había llevado a definir como un principio causal del mundo sin más poder de intervención que el de poner en funcionamiento una serie de fuerzas creadoras independientes. De ahí el énfasis en los textos de la época en cómo interpretar conceptos como *natura naturans* y *natura naturata*, puesto que una interpretación secular de estos conceptos rozaba peligrosamente la teoría de un mundo eterno y consecuentemente demolía tanto la recién aceptada noción de la existencia de un purgatorio, como la imagen tradicional de un Dios cristiano. Todo esto restaba influencia social a la Iglesia, el grupo que adquiere prominencia cuando Sancho IV sube al trono. Muy probablemente, el objetivo de los colaboradores de Sancho no fue el de erradicar la filosofía natural, como muestra el ánimo conciliador del libro y el interés por aquellas cuestiones naturales menos problemáticas, como la zoología. Sin embargo, quizás el *Lucidario* –escrito en la estela de una guerra civil– sirvió para marcar la filosofía natural con el sello prometeico de la trasgresión. Habrá que esperar un siglo para que vuelva a resurgir el binomio filosofía-teología.

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO X, *Setenario*, ed. Kenneth H. Vanderford, Barcelona: Crítica, 1984.

—, *Primer Lapidario del rey Alfonso X el Sabio*, introd. Ana Domínguez Rodríguez y otros, Madrid: Edilán, 1982.

AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, *Historia crítica de la literatura española III* y *IV*, New York: Georg Olms Verlag, 1970 [1ª ed., 1868].

ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. de G.B. Gybbon-Moneypenny, Madrid: Castalia, 1989.

BIZARRI, HUGO O, "Una disputa entre filósofos y teólogos: la concepción de la *naturaleza* en las colecciones sapienciales castellanas", *Medioevo. Rivista di storia de la filosofia medievale*, XII, 1996, 303-334.

BURNETT, CHARLES, "Filosofía natural, secretos y magia", en Luis García Ballester (ed.), *Historia de la ciencia y la técnica en la Corona de Castilla. Vol. I (Edad Media)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002, 95-144.

CRADDOCK, JERRY R., "El *Setenario*: última e inconclusa refundición alfonsina de la primera Partida", *Anuario de historia del derecho español,* 56, 1986, 441-446.

FRAILE, GUILLERMO, *Historia de la filosofía española*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1971.

GIL DE ZAMORA, JUAN, *Historia naturalis*, ed. y trad. Avelino Dominguez García y Luis García Ballester, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Historia de la prosa medieval castellana I,* Madrid: Cátedra, 1998.

GONZÁLVEZ, RAMÓN, *Toledo: sus hombres y sus libros,* Madrid: Fundación Ramón Areces, 1996.

GRANT, EDWARD, *God and Reason in the Middle Ages*, Cambridge: University Press, 2001.

HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Elucidarius, sive Dialogus de summa totius christianae theologiae.* Mediolani. Philippus de Mantegatiis; impens. Bernardini de Scarliono. 22 marzo, 1493.

JUAN MANUEL, *Libro de las tres razones*, en *Cinco tratados*, ed. Reinaldo Ayerbe-Chaux, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.

KINKADE, RICHARD, *Los 'Lucidarios' españoles. Estudio y edición*, Madrid: Gredos, 1968.

LEFÈVRE, YVES, *L'Elucidarium et les Lucidaires. Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, Paris: E. de Boccard, 1954.

LINEHAN, PETER, *History and the Historians of Medieval Spain,* Oxford: Clarendon Press, 1993.

—, "The Spanish Church revisited: the episcopal *gravamina* of 1279", *Authority and Power. Studies on Medieval Law and Government presented to Walter Ullmann on his seventieth Birthday,* Cambridge: University Press, 1980, 127-147.

LUCKS, HENRY A., "Natura Naturans-Natura Naturata", *New Scholasticism,* 9, 1935, 1-24.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, "El caso del averroísmo español (hacia *La Celestina*)", en André Stoll (ed.), *Averroes dialogado y otros momentos literarios y sociales de la interacción cristiano-musulmana en España e Italia,* Kassel: Reichenberger, 1998, 33-51.

—, "Reseña de *Los Lucidarios españoles*", *Romance Philology*, 26, 1972, 483-486.

MARTÍNEZ CASADO, ÁNGEL, "Cátaros en León", *Archivos leoneses* (revista de estudios y documentación de los reinos hispano-occidentales), 74, 1983: 263-311.

—, "Aristotelismo hispano en la primera mitad del siglo XIII", *Estudios filosóficos* (Valladolid), 33, 1984, 59-84.

ORDUNA, GERMÁN, "La elite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en época de Sancho IV", en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero, 1994)*, Universidad de Alcalá, 1996, 53-62.

PALAFOX, ELOÍSA, *Las éticas del exemplum. Los castigos de rey don Sancho IV, El Conde Lucanor y el Libro de buen amor*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Philobiblon. http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon

RICO, FRANCISCO, "Aristóteles hispanus: en torno a Gil de Zamora, Petrarca y Juan de Mena", *Italia medioevale e umanistica*, 10, 1967, 143-164.

—, "'Por aver mantenencia'. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*", *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 2, 1985, 169-198.

TÜRK, MONIKA, "'*La tehologia es saber que fabla de dios e de los angeles*'. Die Rezeption des *Elucidarium* in Spanien", *Elucidarium und Lucidaires. Zur Rezeption des Werks won Honorius Augustodunensis in der Romania und in England*, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1993, 75-147.

# Las autoridades y la glosa como medios de enseñanza en los *Proverbios de Séneca*: hacia una evolución del género del espejo de príncipes

Laurette Godinas
El Colegio de México

Los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo, doctor *in utroque iure* y fiel acompañante de Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, plantean, para la crítica, más de una interrogante. En primer lugar, como lo intenté mostrar antes (Godinas, "Los *Proverbios*"), porque la actitud de Pero Díaz de Toledo con respecto a las fuentes con las que trabaja es sumamente ambigua y porque ésta misma permite un acercamiento más textual al problema del humanismo del siglo XV. En efecto, si bien Pero Díaz no deja de participar en el movimiento "humanístico" al introducir en sus propias producciones obras de autores clásicos poco apreciadas por sus antecesores,[1] como es el caso de las *Tragedias de Séneca*,[2] el tratamiento ético que les reserva hace que se asimilen a las autoridades más tradicionales, en aras de sus cualidades literarias propias; cabe destacar además que un verdadero trabajo humanístico, basado en la historia del texto y un enfoque filológico del mismo lo habría llevado a la conclusión (a la que no parece llegar nunca) de que los *Proverbios* no son de Séneca, sino que se

[1] Con honrosa excepción de algunos autores como Fernández de Heredia. Véase Gómez, "Juan Fernández", 67-68.

[2] Para la introducción de las *Tragedias* y otras obras de Séneca en España, véase Blüher, *Séneca en España*.

trata de una colección apócrifa copilada en los primeros siglos de la era cristiana a partir de los dichos sentenciosos del mimo latino Publilio Siro (s. I a.C.) que llegó hasta los días de Pero Díaz bajo la forma de una tradición recompuesta (Duff, "Introduction", 10-11). En segundo lugar, porque se trata de una obra cuya esencia parece, a primera vista, ajena al letrado que acompañó al Marqués de Santillana durante gran parte de su vida: si bien los proverbios en cuestión no son una compilación de dichos de Séneca, sino de Publilio Siro, el título no desmiente el desprendimiento de las labores de autoría. Sin embargo, un análisis detallado de los mismos permite mostrar que la parte esencial del mensaje destinado al receptor, en este caso el príncipe Enrique por encargo de su padre, el rey don Juan II de Castilla, se encuentra en la glosa; allí mismo, en el juego con las autoridades, es donde se construye el saber, donde los *Proverbios* adquieren todo su sentido para un futuro monarca de mediados del siglo XV.

## LA TRADICIÓN DE LOS *SPECULA PRINCIPUM*

Los *specula principum* o espejos de príncipes conforman una tradición que, si bien goza de una vida relativamente más antigua en lengua latina,[3] tendrá que esperar, en la Península, a Alfonso X y su corte de traductores para ver surgir en lengua romance su primer representante: el *Calila e Dimna*. En esta primera etapa de introducción de la literatura especular, los elementos que aparecen como recurrentes a partir del *Calila e Dimna*, son dos: por un lado, la presencia de un marco narrativo, más o menos elaborado, con diálogos miméticos que están directamente relacionados con un modelo de oralidad que se intenta plasmar en la letra (véase *infra*, n. 73); por el otro, la

[3] En el caso de la Península, por ejemplo, muchos han visto en la *Disciplina clericalis* la primera de las compilaciones sapienciales; sin embargo, esta primera incursión de la sabiduría oriental en la prosa de Castilla tiene dos limitaciones: se trata de una obra destinada en un principio a un público restringido –como bien lo dice el título, perteneciente al caudal de "libros de consulta de clérigos para clérigos"– y está, por lo tanto, compuesta en latín.

creación de un espacio cortesano en el que se debe insertar este saber que las obras intentan difundir.

En su afán de difundir y darle sentido "al 'lenguaje de Castiella' al que quiere convertir en adecuado medio de expresión del 'saber' para organizar el espacio político e ideológico de su corte", para retomar palabras de Fernando Gómez Redondo (*Historia*, t.1, 182), Alfonso X emprende, con la traducción del *Calila*, una búsqueda del saber como integración en el orden de la filosofía y como medio de afirmación interior (Haro, "El viaje", 59), basada en "enxenplos et semejanças" dichos "con palabras apuestas et con razones sanas y firmes" (*Calila e Dimna*, 89). Estos ejemplos (que abarcan desde el capítulo III al XVIII) están encerrados en un marco narrativo –aunque carente de acción– en el que el rey plantea dudas que un filósofo le va resolviendo, primero de forma general, luego con una ejemplificación; al final de la narración, aunque no siempre, el mismo filósofo o su real interlocutor extraen la moraleja de lo contado.

El *Sendebar*, tanto en su versión primitiva de corte oriental como en la versión latina "occidentalizada" que aprovecha la línea de la misoginia del *Dolophatos sive de rege et septem sapientibus*, comparte con el *Calila* la existencia de un marco narrativo, con la diferencia de que en éste sí hay acción: el príncipe, condenado a muerte por la falsa acusación de la concubina del rey, ve cómo se modifica alternativamente su sentencia según sean sus defensores o los acusadores quienes narren los *exempla*.[4] El maestro del príncipe, Çendubete, loa el respeto que éste muestra por la doctrina enseñada, que es buscar siempre la verdad; dirigiéndose al rey, aconseja a éste que también la tome en cuenta.[5] Como en el caso del *Calila*, tanto el marco narrativo como los *exempla* se construyen con base en diálogos.

[4] Como lo muestra María Jesús Lacarra en su introducción al *Sendebar*, la narración principal sufre muy pocas alteraciones; lo que varía son los *exempla* contados, a tal punto que "en el *Dolophatos sive de rege et septem sapientibus* [...] sólo se conserva un cuento de la rama oriental" (22).

[5] "Tanto te dio Dios de merçed, e de entendimiento, e de enseñamiento, por que tú deves fazer la cosa quando sopieres la verdad, más que más los reyes señaladamente por derecho devés seer seguro[s] de la verdat, e más que los otros; e él non dexo de fazer lo que le yo castigué. E tú, señor, non devieras mandar matar tu fijo por dicho de una muger" (136).

El *Calila* y el *Sendebar* son libros que encierran enseñanzas y formas de búsqueda del saber, aunque no tienen tal vez la importancia formativa de los tratados sapienciales en los que Alfonso X basa el afianzamiento de su posición en la corte al poner de manifiesto la actitud que deben mostrar los consejeros.

Esta última voluntad está presente en el *Libro de los doce sabios*. La referencia dentro del texto a un doble momento de composición,[6] que no ha dejado de preocupar a la crítica,[7] pierde validez si se toma en cuenta que Alfonso X, metido en los asuntos políticos de la rebelión de los nobles y del levantamiento de sus propios hermanos, necesitaba un libro en el que diera a conocer una ideología política basada en una estructura caballeresca y religiosa, en un orden que no fuera invención suya sino herencia de su padre y del que él sería garante. Por ello, los capítulos posteriores al XXI no funcionan ya como un desgranamiento de consejos para un comportamiento virtuoso que los sabios decían dirigiéndose a una tercera persona: no se está educando a un príncipe, para retomar palabras de Gómez Redondo, "sino que ante un rey se está sintetizando un saber político ordenado, supuestamente antes, por otro rey" (*Historia*, t. 1, 252). Frente al saber abstracto dado por los libros orientales antes mencionados, lo que se da aquí son normas de conducta apoyadas en historias ejemplares que deben facilitar su asimilación; el ayuntamiento de filósofos es una especie de marco narrativo que hace más asequible este propósito.

Además de haberse originado en la reunión de 37 sabios, según se dice en el prólogo,[8] las *Flores de filosofía* presentan también un marco narrativo: por

[6] El prólogo empieza con la referencia a un "ayuntamiento" de doce sabios convocado por el rey Fernando III; en el epílogo o capítulo LXVI, se cuenta cómo Alfonso mandó reunir otra vez los doce sabios, como lo hizo su padre.

[7] Todas las autoridades de la crítica decimonónica como Amador de los Ríos, Miguel Lafuente y Gayangos defienden la composición de la obra en la época de Fernando III; Walsh, tomando en cuenta la posibilidad de que la referencia a la época de Fernando III pueda ser ficción, dice que la obra fue escrita en los primeros años del reinado de Alfonso X, véase *El libro de los doze sabios*, 23-33.

[8] "E hordenar e conponer por sus capítulos ayuntáronse treinta e siete sabios, e desí acabólo Séneca, que fue filósofo sabio de Córdoba, e fízolo para que se aprouechasen d'él los omes ricos e más menguados e los viejos e los mancebos"; hasta no conseguir la edición que

la prisa que tiene de ir a cazar, un rey mundano desprecia las palabras de un predicador que le dice que se cuide de los pecados; un tanto arrepentido, pide a un físico que le dé una receta contra los pecados; esta receta son las 35 –o 38 en la versión ampliada–[9] leyes que permiten una búsqueda de Dios y de la salvación del alma. Las sentencias copiladas en *Flores de filosofía* están relacionadas tanto con las del *Libro de los cien capítulos*, en el que un "yo" se dirige a un "vosotros" para modelar el comportamiento de los consejeros en los que se ha de asentar la autoridad del rey,[10] con el *Libro de los buenos proverbios* –uno de los modelos de la lista de sentencias contenidas en la *Floresta de Philósofos* atribuida a Fernán Pérez de Guzmán[11] en el que se encuentran dos contextos materializadores de la sabiduría: por un lado, los proverbios de 21 filósofos y, por el otro, los *exempla* que se dicen en las escuelas y en las fiestas–[12] como con los *Bocados de oro*,[13] un tratado conservado en dos tradiciones: una con marco narrativo que cuenta la historia de *Bonium* y de su

prepararon José Manuel Lucía Megías y Marta Haro Cortés, cito por Knust (*Dos obras*), *apud* Gómez Redondo, *Historia*, t.1, 263.

[9] Dos códices contienen la versión amplia (&. II.8 y X. II.12 de El Escorial); tres la versión corta (H.III.1 de El Escorial, 9428 de la BNM y HC 371/217 de la Hispanic Society).

[10] En el capítulo segundo, al tratar de la obediencia, el "yo" dice: "Obedençia es que amedes a vuestro señor de coraçón e voluntad, e que seades leales e verdaderos e que.l' consejedes sin engaño e sin lisonja" (*Libro de los cien capítulos*, 3).

[11] Walsh hace referencia a este parecido entre ambas obras, y afirma que fragmentos de la *Floresta de Philósofos*, editada por Foulché ("La *Floresta*", 91-94), corresponden a la materia contenida en el *Libro de los buenos proverbios* de la edición citada (*Libro de los doze sabios*, 16); la atribución a Pérez de Guzmán se debe a una anotación, posterior al acto de copia, en el único manuscrito conservado; desde la década de los treinta fue rechazada por Domínguez Bordona en su edición de las *Generaciones y semblanzas*; véase el estado de la cuestión en Pérez de Guzmán, *Generaciones*, 25.

[12] "Éste es el libro de los buenos proverbios que dixieron los filósofos y los sabios antiguos y los castigos que castigaron a los sun discípulos y a los otros que lo quisieron aprender"; "y dixiemos assí que cada uno de los sabios, maguer tienen escripto en sus sellos buenos proverbios y buenos enxiemplos segunt el seso de cada uno, todos los nonbraremos en este libro y contaremos los buenos enxienplos que dizíe cada uno cuando se ayuntavan en sus escuelas y en sus fiestas" (*Libro de los buenos proverbios*, resp. 41 y 47).

[13] Para las relaciones entre estos tratados, véase Taylor, "Old Spanish Wisdom Texts", 71-85.

viaje a la India para buscar el saber, y la otra en la que los dichos se agrupan por filósofos, y cada conjunto de sentencias se ve precedido por unas noticias biográficas acerca de estos filósofos (véase *Bocados de oro* y, acerca del marco narrativo y el parecido con el *Calila*, Mettmann, "Spruchweisheit", 106). El fragmento en el que aparecen Aristóteles y Alejandro está construido como diálogo, mientras que en la *Poridat de las poridades*, también conocido en la versión occidental traducida por el Gran Maestre Fernández de Heredia como *Secreto de los secretos* (Cacho, *El gran maestre*, 169b), la comunicación entre éstos se hace por medio de cartas, ya que Aristóteles se siente demasiado viejo para viajar hasta donde Alejandro se encuentra (Kasten, "Introducción", en *Poridat*, 12-13). Como dice Cacho Blecua acerca de la versión realizada por Heredia, "la obra no se caracteriza precisamente por su coherencia expositiva", pero la analogía del hombre con el *microcosmos* "permite explicar la adición de algunos materiales aparentemente heterogéneos desde nuestra mentalidad"; así, "el regimiento de príncipes más tradicional –cualidades que debe tener el rey, características de sus servidores, trato con sus súbditos, etc.– queda complementado con los conocimientos que debe poseer" (Cacho Blecua, *El Gran Maestre*, 169).

Las tres obras breves que son el *Diálogo de Epícteto y el emperador Adriano*, *La historia de la doncella Teodora* y el *Capítulo de Segundo filósofo* están construidos de manera similar: se bosqueja un marco narrativo con la finalidad de captar la atención de la audiencia, y luego se conduce al protagonista, siempre en una posición de inferioridad, ante un espacio cortesano en el que unos sabios o el propio emperador se encargan de probar su supuesta sabiduría preguntándole por los más variados temas.

Aunque cambia la orientación filosófica en la corte de Sancho IV, quien parece querer distanciarse del proyecto de una corte de clérigos laicos ideado por su padre e intenta devolver a la teología su supremacía perdida, las obras siguen teniendo marcas de oralidad: tiende a desaparecer el marco narrativo, pero sigue presente el soporte oral de las ideas mediante la presencia explícita de la entidad enunciadora y de su receptor. El *Lucidario* es un diálogo entre un maestro y un discípulo que funciona con el sistema de preguntas y respuestas (Kinkade, *Los "Lucidarios"*); en los *Castigos y documentos para*

*bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*[14] –el primer ejemplario de la literatura castellana emancipado ya de los modelos orientales– el rey aparece, por lo menos en la versión corta,[15] como contador de ejemplos que dedica a una segunda persona a la que se dirige con el vocativo de "mio fijo"; la versión larga, que consiste en una nueva redacción de la obra en la que se añadieron numerosas *amplificationes* extraídas del *De regimine principum* de Egidio Romano a través de la glosa de fray Juan de Castrojeriz (véase *infra*), presenta –debido a dichas amplificaciones ejemplificantes– un cambio de tono que le resta importancia al vocativo familiar.[16] En el *Libro del consejo y de los consejeros*, firmado por un "yo, Maese Pedro" (*Libro del consejo*, 20), un filósofo que habla en primera persona a un "vosotros" toma el lugar del rey como contador de *exempla*.

Aunque el *Libro del Caballero Zifar* responda a criterios de composición distintos, y sea considerado por algunos críticos más afín con el género de la "novela de caballerías"[17] que con los tratados sapienciales presentados aquí,

[14] Sobre los problemas que plantea el título de la obra, véase Cacho Blecua, "El título", 153-168; la primera edición asequible fue la de Agapito Rey, *Castigos y documentos*; la última es la de Bizzarri, *Castigos*, quien ofrece un texto crítico muy cuidado de la versión corta.

[15] Desde aquel memorable artículo de Foulché-Delbosc, "Les *Castigos y documentos*" (369-370), no se puede dudar que la tradición de los *Castigos y documentos* consiste en una versión corta, representada por cuatro códices manuscritos completos y tres fragmentarios, y la versión larga que conserva el ms. 6559 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase Bizzarri, *Castigos*, 20-34.

[16] A partir del ya mencionado artículo de Foulché, la actitud adoptada por los editores modernos ha sido la de emplear la versión larga depurada de sus amplificaciones como texto de referencia para corregir al manuscrito de base. Ésta es la actitud de Bizzarri, el último editor de los *Castigos* (61). Una transcripción paleográfica de la versión larga, de la que está preparando una edición Ana Marín, puede consultarse en el CD-Rom de ADMYTE II.

[17] González Muela no vacila en afirmar que se trata de "la primera novela de caballerías que se conserva escrita en castellano", aunque parece retractarse un poco después: "Pero sería de orden secundario intentar definir ahora lo que es ese género y hacer su historia. El *Zifar* presenta muchos más problemas interesantes: es una vida de un santo, es una traducción del árabe, tiene que ver con la 'matière de Bretagne', es un tratado de educación de príncipe, es un 'romance' fantástico, es una novela bizantina, es un 'sermón universitario' y mucho más" (*Libro del Caballero Zifar*, 9-10).

puede verse, por lo menos en parte, como un libro sapiencial. Entre las aventuras del padre y las del hijo aparece un pequeño tratado lleno de proverbios y *exempla*,[18] al que su segundo editor contemporáneo, Wagner, llamó *Castigos del Rey de Mentón* (*El libro*); éste sigue, como bien lo demuestra J. M. Lucía Megías en su edición, el modelo de las *Flores de filosofía*[19] y, como en los *Castigos del Rey don Sancho*, el nuevo rey de Mentón introduce sus enseñanzas con un "Mios fijos, por el mio consejo vos faredes así como agora vos diré" (*Libro del cavallero Zifar*, 233), vocativo que no deja de repetirse en todo el episodio.

De todas las obras doctrinales de don Juan Manuel, *El conde Lucanor* es la colección de cuentos y proverbios más significativa de toda la Edad Media española. El marco narrativo de toda la obra, dividida formalmente en cinco partes y estructuralmente en tres,[20] es un diálogo entre Lucanor y su consejero Patronio, con numerosas intervenciones de don Juan Manuel (en los prólogos y epílogos, así como después de cada *exemplum* del *Libro de los ejemplos*). La relación entre el *Libro de los ejemplos* y el *Libro de los proverbios* es de sumo interés: después de 51 *exempla* –rematados por moralejas en verso que pueden ser refranes– que tratan del abanico de facetas que incluye la relación entre el consejero y el aconsejado, aparecen 178 proverbios cuya temática está en relación directa con los *exempla* anteriores, y de los que don Juan Manuel dice que los escribió a petición de su amigo don Jaime de Xé-

---

[18] Sobre la presencia de refranes y frases proverbiales en el *Zifar*, véanse los artículos de Piccus, "Consejos" y "Refranes" y de Gella, "Los proverbios".

[19] Es tan estrecha la relación entre ambos textos que Lucía Megías no vacila en afirmar que *Flores* es "un modelo real que el autor del *Zifar* 'copia' y amplifica gracias a otras fuentes", lo cual "convierte a *Flores* [...] en un texto de apoyo para la *constitutio textus* y una ayuda para la *enmendatio* cuando lo hemos considerado estrictamente necesario" (*apud* Gómez Redondo, *Historia*, t. 2, 1441).

[20] Apunta Guillermo Serés: "*El conde Lucanor* se divide formalmente en cinco partes y estructuralmente en tres secciones, divisiones o *libros* (los *libri partiales*): parte I o primer *libro*: ejemplos; partes II-IV o segundo *libro*: proverbios; parte V o tercer *libro*: tratado doctrinal. Las tres englobadas en un *libro* o volumen global, un *liber generalis*: *El conde Lucanor*" (Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, LXIII).

rica, al que los *exempla* no le parecían lo suficientemente oscuros.[21] Como dice Gómez Redondo, estos proverbios "vienen a resultar un eco de los versos finales con que don Juan buscaba garantizar el aprendizaje memorístico de la enseñanza expuesta: la dificultad impondrá un trabajo más laborioso a la hora de captar el contenido didáctico de cada una de estas concentradas estructuras de pensamiento; a mayor esfuerzo, mayor provecho" (*Historia*, t. 1, 1180). También está presente el marco narrativo en los *Proverbios*, pero sólo al principio de cada libro parcial.

Aunque no se puede negar que, como en toda la literatura medieval, se encuentran en estos textos huellas de oralidad primaria que merecerían ser estudiadas con más profundidad, lo que resalta aquí es que toda la literatura sapiencial castellana en prosa de los siglos XIII y XIV presenta ciertas huellas de oralidad que, tomando ciertas libertades con el concepto de Ong, me atrevería a calificar de "secundaria"[22] y que se muestra antes que nada en la profusión de diálogos –o de monólogos, como en el caso de los *Castigos*–

[21] "Et porque don Jayme, señor de Xérica [...], me dixo que querría que los mis libros fablassen más oscuro et me rogó que si algund libro feziesse, que non fuese tan declarado. Et só cierto que esto me dixo porque él es tan sotil et de tan buen entendimiento que tiene por mengua de sabiduría fablar en las cosas muy llana et declaradamente" (*El Conde Lucanor*, 226-227); sobre el "fablar oscuro", véase Orduna, "'Fablar conplido'" y Jean-Claude Chevalier, "Don Juan Manuel".

[22] Ong propone en *Oralidad y escritura* que la "oralidad primaria" es "la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión"; aplica el término de "oralidad secundaria" a la nueva oralidad que llegó con la posibilidad de inmortalizar y difundir los sonidos (como el teléfono, la radio, la televisión etc.), oralidad que posee en común con la primera su "mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente e incluso su empleo de fórmulas" y que es "más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso" (resp. 20 y 134); tomando en cuenta el carácter de difusión oral de los textos medievales, estudiado entre otros por Zumthor (sobre todo en *La poésie* y *La letra*), creo que un mecanismo como el de insertar diálogos en obras como éstas proviene de la intención de rescatar por escrito el discurso oral en el que se solían dar los consejos, que podían ser, por ejemplo, en los sermones, grandes consumidores de *exempla* y proverbios; creo poder hablar también de una "oralidad secundaria", aunque con un sentido diferente que se debe a la diferencia de circunstancias históricas.

que funcionan, en la mayoría de los textos, como mecanismos esenciales de composición, sea para volver más amena la lectura, sea para que se grabe mejor en la memoria el mensaje moral que se intenta difundir.

Todas las obras anteriores representan, claro, pozos de sabiduría de los que se podían extraer las enseñanzas destinadas a los futuros gobernadores (Sancho IV, Fernando IV, el hijo de don Juan Manuel); es más, la forma amena que se les da, mediante diálogos y cierta forma de oralidad "secundaria", hace de todas ellas obras de lectura agradable y excelsas representantes del "enseñar deleitando"; y si bien ya encontramos en dicha etapa de la tradición huellas aisladas de las teorías políticas que se desarrollarán posteriormente con una mayor sistematicidad,[23] sólo la llegada masiva del aristotelismo a la Península en el transcurso del siglo XIV –es decir casi un siglo después del gran reto tomista de adaptar a Aristóteles a la tradición judeocristiana, más a gusto con un sinnúmero de preceptos platónicos– inserta en la construcción del orden ideológico medieval conceptos como "política" y "Estado".

En efecto, con su *Tractatus de rege et de regimine principum* dedicado a Hugo II de Chipre, Santo Tomás dio la pauta de una armonización entre la Iglesia y el Estado. Así, los reyes tienen una naturaleza especial (lib. I), necesitan nociones de administración y de economía (lib. II), pero la Iglesia necesita tener el control sobre el poder civil (lib. III); termina ofreciendo, en el lib. IV, una serie de sentencias sobre el regimiento del reino y breves apuntes de teoría militar.

Pero quien más contribuyó a la difusión de esta nueva modalidad, sin duda más científica que las anteriores, del género especular bajo la forma de

---

[23] Como dice Marta Haro Cortés, dichos espejos de príncipes castellanos del siglo XIII "formalmente patentizan el modelo organizativo heredado de oriente: están compuestas por apólogos y sentencias y pretenden que el adoctrinamiento cale en el ánimo del receptor de un modo agradable y dinámico [...]. De clara ascendencia occidental es la combinación del material ético y teoría política; de este modo, los espejos de príncipes castellanos, al mismo tiempo que nos ofrecen el perfil ético y cívico del soberano perfecto, también encubren los principios fundamentales teórico-políticos que sustentaban la ideología monárquica" (*La imagen*, 31-32).

tratado, fue Egidio Romano, protegido del papa Bonifacio VIII y, sobre todo, mentor de uno de los infantes más importantes de la época, el hijo de Felipe el Hermoso, rey de Francia. Este tratado, fuertemente influido por sus fuentes (Aristóteles, sentencias morales, San Agustín y un elenco selecto de *auctores* latinos: historiadores como Tito Livio y Valerio, Vegecio para el arte militar, Paladio para la agricultura, etc.), organiza la materia según los tres ejes que pone Aristóteles para la filosofía moral. El gobierno de uno mismo (o ética) está plasmado en el tratado de las virtudes, en el que se examinan qué virtudes debe tener el hombre para poder gobernar las pasiones y regir las costumbres. El regimiento de la casa (o económica) constituye la preocupación principal del libro II, definiendo las pautas del gobierno conyugal, de la relación con los hijos y del trato de los siervos, con un apartado especial sobre la servidumbre en la que puede caer el hombre frente a las cosas mundanas (dinero, posesiones, e incluso el amor). En cuanto al gobierno de la ciudad y el reino, lo describe como una combinación especial de las sabidurías anteriores con un fin mucho más elevado; después de una revisión de las opiniones de los filósofos antiguos y antes de proceder a la descripción del buen gobierno en tiempos de paz y en tiempos de guerra, Egidio ofrece –basándose en la *Política* de Aristóteles y reuniendo de forma sistemática la información que aparecía ya, aunque no tan ordenadamente, en los tratados sapienciales mencionados arriba– una visión de la materia central divida en cuatro partes: en primer lugar, se centra en los comportamientos que deben tener el príncipe o el rey, con una atención especial a los tiranos (caps. ii-xv); en segundo, intenta una definición del consejo y de los elementos que han de cuidar los sabios que se ocupan de éste (caps. xvi-xix); tercero, entra en el terreno de lo relacionado con los alcaldes y las alcaldías, es decir las leyes, los procesos judiciales y la elaboración del entramado jurídico (caps. xx-xxxi) y, para finalizar, pone el énfasis en las obligaciones del pueblo con respecto a su gobernador (insistiendo en la idea de que hay que cuidarse de la ira del rey).

Para la Península ibérica, el que más contribuyó a la difusión de la obra de Egidio Romano fue su traductor y glosador peninsular, fray Juan de Castrojeriz. En conjunto, la *Glosa castellana al regimiento de príncipes de Egidio*

*el Romano* propone, además del original, una gran *amplificatio* de ideas: no sólo completa el texto con sus propias lecturas –el *Communiloquium* de Juan de Gales, Juan de Salisbury y su *Policraticus*, obras que también fueron fuentes importantes de otro texto sapiencial como el *Rams de flores* de Juan Fernández de Heredia (Cacho Blecua, "El prólogo", 83-88)–, sino que actualiza todos los ejemplos para un público hispano. Y si bien en algunos de los manuscritos conservados se separa la materia glosada del original,[24] la tradición normal está representada por testimonios en los que se integran ambos productos textuales (con la sola distinción de fray Juan). La *Glosa*, o más bien partes de ella, sirvieron de base para la redacción de otros textos sobre el mismo tema.

## LOS *PROVERBIOS DE SÉNECA* TRADUCIDOS Y GLOSADOS POR PERO DÍAZ DE TOLEDO COMO ESPEJO DE PRÍNCIPES

Pero aunque esta tradición, en la que la materia especular se ve organizada de forma sistemática, haya tenido una influencia mayor hacia finales del siglo siguiente, la cual se refleja en los espejos de príncipes vernáculos de Rodrigo Sánchez de Arévalo y Diego de Valera,[25] y aun tomando en cuenta el hecho de que el gusto por la literatura sapiencial del siglo anterior no dejó de estar vigente durante todo el siglo xv y hasta principios del xvi,[26] nos

[24] Es el caso, por ejemplo, del ms. h-i-8 de la Biblioteca de El Escorial.

[25] Para una evolución del género, véase Álvarez, "El tratado".

[26] Basta ver al respecto el artículo de Carlos Alvar sobre la tradición manuscrita de los textos sapienciales para darse cuenta de que la mayoría de las copias conservadas son del último siglo medieval: del apartado que dedica a la literatura didáctica y moralizante resalta que de los tres códices en los que se conserva el *Libro de los buenos proverbios* sólo uno es de finales del s. xiii; los 14 manuscritos en los que se conserva el texto de los *Bocados de Oro* son del siglo xv, y lo mismo pasa con los cinco manuscritos del *Libro de los cien capítulos*, con los tres del *Segundo* y *Adriano*, con los cuatro de *La donzella Teodor*, con los tres del *Epitetus*, con los dos del *Libro de los doze sabios*, con los tres del *Calila e Dimna* y con las siete copias del *Lucidario*; para las *Flores de filosofía*, de ocho códices, sólo dos parecen anteriores al s. xv; de la *Poridat de las poridades* se conservan dos códices del s. xiii y un fragmento del s. xiv además

encontramos, a mediados del siglo XV, con un nuevo estado de la tradición especular, el cual se centra, básicamente, en dos colecciones de proverbios glosados: los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo y los *Proverbios* del Marqués de Santillana glosado por el mismo autor y por Pero Díaz; sin dejar de mencionar este último, mi análisis se centrará en el primero. Puede sonar presuntuoso hablar en términos de "espejo de príncipes" de una serie de *Proverbios* de los que ni siquiera es autor Pero Díaz de Toledo. Sin embargo, la duda se despeja si tomamos en cuenta que la construcción especular se encuentra aquí no tanto en los *Proverbios*, que sólo sirven para introducir el tema, sino en la glosa, donde el trabajo con las autoridades es el que proporciona la enseñanza. El proverbio funciona aquí como lo que llamaban en el lenguaje de los juristas medievales el *argumentum*, es decir, la rúbrica que sirve para que se pueda llevar a cabo el juego de las concordancias. Como dice Juan Alfonso de Benavente, un profesor de Prima de Cánones de la Universidad de Salamanca, en el apartado de "*modus loquendi glossarum*" de su *Ars et doctrina studendi et docendi* –un tratado muy interesante que compuso en 1453 para sus estudiantes de Derecho–[27] al referirse a la importancia de tener en cuenta el tipo de concordancias:

> studens debet aduertere modum quem tenent glosse in allegando concordantias. Nam glosse aliquando dicunt 'argumentum in tali capitulo uel tali lege'. Quando glossa dicit argumentum, uult dicere quod capitulum uel lex qual allegat non probat aperte illud ad quod allegatur, sed loquitur in casu

de una copia cuatrocentista; los *Castigos del rey don Sancho* se encuentran en cuatro copias de finales del siglo XIV y una sola del XV, y el *Libro del consejo y de los consejeros* se conserva en dos manuscritos del XIV (junto con los *Castigos*) y en dos del XV con el *Libro de los cien capítulos* ("Manuscritos", 45-54); la consulta del *Diccionario filológico* compilado por el mismo autor y José Manuel Lucía Megías permite además una visión más detallada acerca del movimiento compilatorio de las obras sapienciales.

[27] Es evidente la prevalencia de lo jurídico-canónico en el tratado, lo cual hace pensar que, si bien Benavente no destinó *a priori* su tratado a los estudiantes de Derecho (canónico y civil), fueron sin duda ellos los que más podían aprovechar sus enseñanzas; véase la introducción de Bernardo Alonso Rodríguez a su edición en Benavente (*Ars et doctrina*, 32).

> simili. Set quando glossa dicit 'ut in tali capitulo uel tali lege' uult dicere quod illum capitulum uel illa lex aperte probat intentum glosse.
>
> (Benavente, *Ars et doctrina*, 81)

Son numerosas las concordancias, y más aún a medida que se avanza en la lista de proverbios y se repiten los temas. Además, como en el segundo caso establecido por Benavente, las referencias van siempre introducidas por un "como", lo cual parece mostrar su carácter probatorio. La primera referencia a un proverbio anterior se encuentra en el proverbio [14], en el que se remite explícitamente al primer proverbio de la colección, "Agena cosa es lo que deseando viene":

> Commo en el prouerbio es dicho, los bienes de fortuna, en espeçial las rriquezas, son agenas de nos & para eso las deuemos procurar para seruirnos dellas.
>
> (Prov. [14], "El auariento el es mesmo causa de su miseria & trabajo"; 9964, fol. 20v)[28]

Existen también datos textuales en las concordancias que nos permiten afirmar que Pero Díaz de Toledo primero tradujo los proverbios y después los glosó, como lo muestra el ejemplo siguiente, donde en el prov. [185] se remite a un proverbio que aparece mucho después, el [307], "Lo que quisieres secreto, a ninguno lo digas, ca commo podrás pedir que otro te tenga secreto sy tú non lo touistes a ti mesmo":

> Segund lo qual asy terrnás a alguno por amigo tratando con el & fiando del que non fagas ante el cosa alguna que non se pueda fazer ante enemigo, & sy la querrás fazer, non la fagas ante testigo nin esperes, commo dize Séneca en vn prouerbio, que otro terrná secreto a ty mismo descubriéndolo a otro & comunicándolo a él.
>
> (Prov. [184], "Asy ternás a alguno por amigo, que pienses que podrá ser enemigo"; 9964, fols. 10r-10v)

---

[28] Cito del ms. 9964 de la Biblioteca Nacional de Madrid, sin duda el más completo de los diez testimonios conservados de la tradición. Para ello, me atengo a los siguientes criterios: conservo las grafías del manuscrito; en cuanto a la separación de palabras, la acentuación y la puntuación, sigo el uso moderno.

Del mismo modo, se puede afirmar que Pero Díaz nunca perdió de vista, en todo el proceso de composición de sus glosas, el orden en el que aparecían los proverbios: el proverbio [187] remite al "segundo prouerbio", que en efecto corresponde con el número [2].

El juego de interrelaciones, parecido al de las *concordantiae* de los textos legales, apunta hacia un sistema de composición uniforme, y la gran coherencia y sistematicidad en el uso de las autoridades, que la harían meritoria de un artículo aparte, apuntan hacia una composición uniforme de los *Proverbios de Séneca* que no encontramos, por ejemplo, en la glosa de los *Proverbios* del Marqués de Santillana, donde glosas elaboradas por el propio Marqués codean las glosas del Doctor, rompiendo la uniformidad característica de la primera obra.

## LA GLOSA COMO PORTADORA DE SENTIDO: UNA INFLUENCIA DE LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA EN DERECHO SOBRE LA EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE

Como se ha podido vislumbrar ya en esta relación íntima entre los proverbios que se logra por medio de la glosa y mediante un sistema de concordancias, en los *Proverbios de Séneca* –cuyo propósito es, según el propio autor en su introducción, darle a conocer al rey "las rreglas e doctrina de todo el bueno e polido beuir de todos los buenos omnes" (9964, fol. 3r)– se percibe una clara influencia de la enseñanza universitaria, y más particularmente del estudio que se llevaba a cabo en la facultad de leyes,[29] en la que Pero Díaz se graduó como doctor *in utroque iure*.[30]

---

[29] Recordemos que, entre la herencia que las escuelas del siglo XII fueron dejando a las universidades, estaba ya la lista fija de disciplinas, definidas en su mayor parte por las *auctoritates*, es decir por los textos básicos y más "autorizados" que servían de base para el estudio. *Cfr.* el capítulo de Jacques Verger, "Esquemas" en De Ridder-Simoens, *Historia*, 46.

[30] Para lograr dicho título a mediados del siglo XV, el estudiante debía haber pasado por todo el recorrido de la enseñanza del derecho y conocer de forma exhaustiva todos los textos legales fundamentales, que eran, para el *Corpus iuri canonici*, el *Decretum* de Graciano (hacia

Basándose en la *lectio* y *disputatio*,[31] las herramientas básicas de la didáctica medieval, los estudios del derecho en la Edad Media se dividían en tres escuelas, todas relacionadas con la forma de abordar a las *auctoritates*. La escuela más antigua, la de los *glosadores*, partía del estudio exhaustivo (es decir, no antológico) de las colecciones justinianas mediante una exégesis palabra por palabra del texto de las mismas. Y aunque dicha literatura empezó con glosas breves, entre líneas y marginales, que aclaraban el sentido de las palabras, la evolución llevó a la producción de grandes aparatos críticos que consistían en glosas extensas y continuas cuyo objetivo era captar no sólo el significado de cada palabra, sino el sentido del texto y la intención del legislador.[32] La escuela de los post-glosadores, también llamada *mos italianus*, se

1140), las *Decretales* de Gregorio IX (1234), el *Liber sextus* del Papa Bonifacio VIII (1298), las *Decretales* de Clemente V (legislación vigente de 1305 en adelante y aprobada como colección de derecho canónico en 1317) y las *Extravagantes Ioannis XXII* (1325); en el caso del *Corpus iuris civilis*, los juristas medievales debían conocer el *Digestum* (dividido en *Digestum vetus*, *Inforciatum* y *Digestum novum*), el *Codex Iustinianus* (dividido en *Codex* y en el *Volumen parvum*), las *Novellae* (una colección de 134 constituciones imperiales compuestas en el s. VI conocidas en occidente a partir del s. IX como *Authenticae*) y las *Institutiones*. Además, se añadieron a las colecciones justinianas varias constituciones de los emperadores alemanes (los *Libri feudorum*, conocidos en las antiguas ediciones del *Corpus iuris civilis* como *Collatio decima*); véase el artículo de García en De Ridder-Simoens, *Historia*, 449-450.

[31] Los métodos de enseñanza –que eran los mismos en todas las universidades medievales y formaban parte de la herencia de las escuelas del siglo XII (las escuelas de lógica y de teología de París, las escuelas de derecho de Bolonia y las escuelas de medicina de Salerno)– consistían en dos tipos básicos de ejercicios: por un lado, la *lectio*, lectura con comentario de los textos contenidos en los compendios oficiales, que permitía que estudiante adquiriera el dominio de las "autoridades"; por el otro, la *disputatio* o debate oral, conducido según las reglas de la lógica aristotélica y dependiente también de constantes referencias a las *auctoritates*; el propósito de la *disputatio* era establecer, defender o rebatir una tesis particular, o un caso, permitiendo resolver o desarrollar dentro de un cuerpo de doctrina coherente problemas de todo tipo (filosófico, jurídico, teológico, etc.). Véase al respecto Jacques Verger en De Ridder-Simoens, *Historia*, 48-49.

[32] Las principales *glossae ordinariae* de las *auctoritates* jurídicas son la de Accursius (muerto en 1263) sobre el *Corpus iuris civilis*, la de Johannes Teutonicum (nacido en 1216) sobre el *Decretum* de Graciano, el de Bernardo de Botone (muerto en 1263) sobre las *Decretales* de Gregorio IX y el de Johannes Andreae *et al.* sobre el resto del *Corpus iuris canonici*.

basaba en los nuevos métodos que se fueron introduciendo en otras ramas del conocimiento a raíz del (re)descubrimiento de las obras de Aristóteles por medio de las traducciones españolas e italiana de la tradición árabe, así como de la tradición griega que llegó con las Cruzadas. La novedad consistía en investigar el sentido de la ley mediante un proceso dialéctico. En lugar de la autoridad, la piedra de toque de los post-glosadores era la razón, lo cual les permitía, con respecto a la ley que se interpretaba, una mayor libertad. De hecho, para dicha escuela –cuyos representantes más destacados fueron sin duda los italianos Cino da Pistoia y Bartolus de Saxoferrato y los franceses Jacques de Révigny y Pierre de Belleperche– el género del escrito legal no podía ser ya la glosa, sino el tratado. Y cuando llega en el ámbito del derecho la escuela humanista, también llamada *mos gallicus*, se adopta para el estudio de los libros de leyes un enfoque filológico e histórico inaudito: por primera vez, se cae en la cuenta de que el derecho romano ya no es algo vigente, sino que puede ser un objeto de investigación filológica. Evidentemente, el método que más se empleó en la España medieval fue el de los glosadores, aunque se percibe hacia finales del siglo XV cierto interés por el *mos italicus* debido al resurgimiento del interés por el pensamiento filosófico y teológico medieval, especialmente en su versión tomista.

Como buen estudiante español Pero Díaz de Toledo, quien cursó sus estudios en la Universidad de Lérida, tuvo como maestros a profesores que formaban parte de la escuela de los glosadores; sin embargo, no se puede afirmar que esté del todo peleado con la dialéctica, como se puede ver en algunos proverbios en los que introduce un juego de oposiciones entre distintas autoridades y expone los argumentos de ambas antes de tomar la decisión que conviene para la interpretación del proverbio que está glosando; funciona como ejemplo el proverbio [358]:

> E fue quistión entre los philósophos antiguos si vn omne se podria (vsar) acostunbrar asi a vsar en virtud que non sólo non quisiese pecar mas que non pudiese. E Sócrates, Platón & otros philósophos llamados escoytos, de la opinión de los quales fue Séneca, quisieron tener & afirmar que en tanta perfecçión de virtud podía venir alguno que avnque quisiese pecar non pudiese. Lo qual [192v] rreprueua Aristótiles en el primero de las Éticas,

> donde dize que algund bien podrá venir en tanta perfecçión de virtud que estará sienpre inclinado a beuir & vsar virtuosamente sienpre, al qual la prosperidad non le enloqueçerá mucho nin la aduersidad & trabajos le farán caer de lijero de su estado, mas dize que el tal commo éste sera commo tetrágono, que se cuerpo de sey pies fecho a manera de aborjo, que commoquier que le eche sienpre cae leuantado. E asy el virtuoso con qualquier tiempo que le venga sienpre caerá de pies & non decaerá de su virtud.
>
> (9964, fol. 192v)

La formación en leyes de Pero Díaz de Toledo se refleja también en la selección de las *auctoritates* con las que compone sus glosas: muchas autoridades remiten al *Corpus iuris civilis* (bajo el nombre de "la ley civil"), y a veces incluso a cierta parte del mismo como los *Libri feudorum* (citado aquí como "leyes civiles de los emperadores"); otras hacen referencia a los autores de las *glossae extraordinariae*, es decir los comentadores más destacados de la ley cuyas glosas circulaban entre los estudiantes ("los [doctores] juristas"); para remitir a hechos que dependen del derecho consuetudinario expresado en lengua vernácula, Pero Díaz utiliza términos como "los fueros" o "las ordenanzas"; y con "derecho", muchas veces en el sintagma "según derecho", se refiere a la impartición de la justicia en general. Sirvan los siguientes ejemplos para ilustrar esta importancia de la ley como elemento constitutivo de la obra:

> Para entendimiento deste prouerbio es de presuponer lo que la ley çeuil dize que toda injuria & daño fecho o dicho con locura, que es sin pena, porque dize la ley que asaz es penado en su locura el que con locura injuria, & daña más el menospreçiar, non se puede fazer synon a sabiendas & por omne que esté en su seso.
>
> (Prov. [83], "Mas graue cosa es ser menospreciado con ser con locura injuriado")

> Segund dize vna ley çeuil, entre todos los omnes por rrazón de la vmanidad es vna manera de debdo & proppinquidad de sangre, & por tanto açechar vn omne a otro ouieronlo por maldad. E caso que antiguamente el señor touiese poder de matar su sieruo sin pena, e pudiese fazer dél lo que quisiese commo de cosa propia, oy según derecho está limitado este poderío, ca non

puede ninguno matar a su sieruo sin pena, nin le fazer mal nin daño conosçido. E segund dizen los dotores juristas, la seruidunbre, avnque es contra natura, tolerose entre los omnes por escusar mayor mal, ca mejor fue o menos mal fue que en la guerra fuesen tomados los omnes por sieruos, esperando conseguir dellos algund interese o seruiçio, que non que los matasen & pereçiesen.

(Prov. [11], "La cruel seruidunbre es ajena del libre & noble omne"; 9964, fol. [19v])

E por tanto caso que segund las leyes çeuiles de los enperadores sy alguno es acusado de malefiçio por que merezca muerte o perdimiento de mienbro & non se presenta ante el juez a rresponder a la acusaçión non lo pueden acusar a pena corporal, segund las leyes & fuero de Castilla puédenlo bien fazer & han por sufyçiente rrazón la sentençia de nuestro prouerbio que por fuyr el juyzio de que era acusado en non se presentar a rresponder a la acusaçi-
[88r] ón que confiesa el malefiçio. E por tanto non es syn rrazón que le condenen a la pena corporal que meresçía, commo sy contra él por verdaderas prueuas fuera prouado el dicho malefiçio el que fuye el juyzio.

(Prov. [127], "Confiesa el malefiçio el que fuye el juyzio"; 9964, fols. 87v-88r)

Este prouerbio se prueua por derecho & se prueua por espiriençia. Por derecho se prueua asy, que si alguno destenpradamente comete malefiçios, el físico, que es juez, será contra el que lo penara grauemente, a la qual crueldad & graueza de pena dio causa el destenpramiento & desordenança, que quiere dezir a sabiendas & maliçiosamente, el juez non se ouiera tan cruel & agramente contra él, ca pudiera moderar la pena en muchas maneras que los derechos ponen.

(Prov. [71], "El destenprado faze cruel el físico"; 9964, fol. 44r)

Son, en total, unas 74 menciones a hechos jurídicos –número al que sólo rebasan las *auctoritates* de Séneca (113) y Aristóteles (93), sin dejar de tomar en cuenta que la ética, categoría filosófica a la que pertenece el derecho, es también la obra aristotélica más citada– que ilustran de forma convincente la voluntad de Pero Díaz de Toledo de proporcionarle al monarca, en relación con la temática introducida por el proverbio, la información pertinente desde el punto de vista jurídico.

Otro de los elementos que Pero Díaz retoma de su formación universitaria para la construcción de esta obra, planeada para la formación del monarca es, sin duda, la ayuda que brindan las técnicas de *solutio contrarietatum*. Las brocárdicas eran un tipo de argumento que permitía, mediante la comparación de los pros y los contras de las leyes, un acercamiento más preciso a lo que el abogante consideraba como verdad; es el caso del primer ejemplo que mencionamos, en el que se expone primero el argumento de los estoicos, seguido de la opinión de Aristóteles, para concluir lo siguiente:

> Segund lo qual el prouerbio non se puede entender segund opinión de Aristótiles, mas aurá logar segund la opinión de Sócrates y Platón, los quales touieron que el buen varón podía en tal manera atraer a su coraçón a que non solamente non quisiese pecar, mas que non pudiese segund que dize el prouerbio.
>
> (Prov. [358], "Buen varón es aquel que su coraçón ha traydo non sólo a non querer pecar mas a non poder pecar"; 9964, fol. 193r)

Y como éste existen numerosos ejemplos, no sólo de *solutiones contrarietatum* sino también de *quaestiones legitimae*; éstas toman en cuenta las contradicciones en un texto legal y tratan de reconciliarlas (De Ridder-Simoens, *Historia*, 452). En efecto, la moral pragmática de Publilio Siro se encuentra, muchas veces, en conflicto con las normas de conductas establecidas por la doctrina cristiana, y Pero Díaz se vio entonces en serios aprietos para armonizar ambos ámbitos. La mayor parte del tiempo logra, mediante una restricción del sentido del proverbio, una reconciliación, si no del todo convincente, por lo menos aceptable; por ejemplo, en el caso de un proverbio tan conflictivo como el [81], que dice "Quando las maldades aprovechan peca quien obra derechamente":

> La sentençia deste prouerbio es más dicha con pasión que non con rrazón, ca segund dize Séneca en otro lugar, cosa de burla seria perder ninguno su ynoçençia & dexar de ser justo & bueno por injustiçia & culpa de otro, que cosa desaguisada es que yo dexe de fazer bien & derechamente lo que deuo fazer por ver que otro obra injustamente & aprouecha en su maldad. Que, segund dize Séneca, sy supiese que los dioses lo auían de perdonar & los

> omnes non lo auían de saber, por la fealdad del pecado aborreçería el pecado. Asy que el pecado es de sy tan feo que avnque pareçe que algunos aprouechan en su maldad, non deue dexar omne por eso de vsar bien & vsar de virtud. Avnque verdaderamente fablando non se puede bien dezir que las maldades aprouechan nunca, que avnque de presente parezca que el malo prospera en su mal fazer, aquella que pareçe prosperidad es para más mal & daño suyo en esta vida & en la otra, ca por el mal que en esta vida fizo padeçerá en la otra penas perpetuas & sin rreparo nin esperança de bien, segund que en el Euangelio dize nuestro señor del rrico que murio, al qual dixo el patriarca Abraham que non esperase bien nin rreparo ninguno, que rreçebydo auía todo el gualardón & bien que auia de auer en esta vida. Pues segund esto non peca quien obra derechamente quando las maldades pareçe que aprouechan en esta vida.
>
> (9964, fols. 53v-54v)

Y sigue con unas autoridades de Job y San Gregorio en las que pone el énfasis sobre lo efímera que resulta ser la felicidad de los males y con un *exemplum* de Valerio Máximo en el que muestra que la venganza que tomó Jupiter de las afrentas de Dionisio Siracusano fue tardía, pero también mucho más cruel ("la yra de Dios proçede muy tardineramente a venganza & [...] conpensa el tardar con la calidad de la pena que da, quiere dezir que, por venir tarde la pena, la dobla"; 9964, fol. 54v). Y en vez de una sencilla repetición del proverbio, le es preciso, para poner punto final a la glosa, elaborar un discurso apologético para el Séneca de los *Proverbios*:

> Segund lo qual non es verdad lo que el prouerbio dize que quando las maldades aprouechan que peca quien faze bien, ca las maldades non aprouechan en efecto ca non quedan syn pena en esta vida & la otra. E lo que dize Séneca es segund común fabla de los omnes & fablando apasionadamente, & por eso dize el prouerbio "Quando las maldades &c".
>
> (9964, fol. 55r)

Si tomamos en cuenta el hecho de que la educación en el arte notarial, si bien no formaba parte de la disciplina jurídica general, tenía también su lugar en las facultades de derecho de toda Europa, no nos extrañará que este

desarrollo del *ars dictamini*, que era a su vez el desarrollo de la retórica, también haya tenido influencia en la composición de las glosas de Pero Díaz de Toledo. Según las *artes dictamini*, al final del cuerpo de documentos aparecían, como parte de la *sanctio* y *corroboratio*, una serie de cláusulas cuyo objeto era doble: por un lado, garantizar el cumplimiento de la acción jurídica contenida en la parte dispositiva y, por el otro, certificar que se han guardado la serie de formalidades necesarias para dar validez al documento mismo (Marín, *Paleografía*, 83). Entre éstas, las más usuales eran las cláusulas reservativas, que tenían como propósito evitar posibles recursos y protestas de terceros e iban introducidas por "salvo", y las cláusulas penales, que usaban la amenaza para hacer más eficaz el cumplimiento de lo que disponía el documento, anunciando penas y castigos. Así, en el proverbio [147] ("Pena del virtuoso & graue coraçón es arrepentirse de la cosa después de fecha") encontramos la fórmula siguiente de cláusula penal:

> E si alguno dexa de fazer este discurso & auer esta consideraçión, errará en lo que faze & después se arrepentirá.
>
> (9964, fol. 97r)

Y en el [153] se puede ver una muestra de cláusula reservativa:

> E por tanto determinaron los dotores que ninguno puede dezir a otro el mal & defecto que ay en él saluo sy cunpliese saberlo a la cosa pública & lo que dixiese a ese fin para que se sopiese, & en tal caso & en otro qualquier çierta cosa es que dezir el crimen traería daño, avnque se diga blandamente & burlando.
>
> (Prov. [153], "El graue crimen daña avnque se diga blandamente"; 9964, fol. 98r)

## CONCLUSIONES

Los ejemplos arriba mencionados sirven, creo, como muestras de cómo Pero Díaz de Toledo deja permear, en la redacción de su espejo de príncipe –cuyo propósito principal es, no lo olvidemos, el de enseñar al hijo de Juan

II las reglas del buen comportamiento– toda una serie de elementos que, amén de delatar su procedencia universitaria, tienen como objetivo otorgar a los proverbios un valor moral incuestionable. Este discurso se construye, pues, no tanto desde el *argumentum*, el cual sólo fija las pautas de organización del material al seguir fielmente la *dispositio* legada por la tradición, sino en la *amplificatio* de la glosa: ésta, en efecto, llega a ser, mediante un trabajo regular con las autoridades y el juego de concordancias que dan a la obra cierta coherencia interna, la esencia de la enseñanza transmitida al monarca sobre asuntos relacionados con la filosofía moral y en materia de derecho. Tan universitaria debió de parecer en su planteamiento que, como lo confiesa el mismo Pero Díaz de Toledo, se tomó luego el trabajo de glosar los *Proverbios* de Santillana porque

> por mandado del muy alto & muy poderoso señor [...] vuestro padre traduxe en el lenguaje castellano los Prouerbios de Séneca, a los quales fize glosa & declaraçión por que mejor se entendiesen & por ser como son asy rregla & dotrina de todo nuestro beuir, & por la nouedad suya non estauan ansy claros que a todo omne podiese ser familiares. Lo qual talmente por nuestro señor acabado & rremitido a la santa magestad suya, su alta & ylustre mandó a mí que entre los otros trabajos emprendiese aquel, que glosase los Prouerbios que en nuestro uulgar castellano conpuso en metro rrimado asaz compendiosa & sotil & sabiamente el generoso cauallero, uuestro subdito & vasallo, Don Yñigo López de Mendoça, [...]. Los quales ovo rremetido con algunas ystorias en los márgenes a la ylustre señoria vuestra, segund paresçe por su yntroduçión. E asy glosadas por que mejor se ynprimiesen que la esclaresçida memoria vuestra los rremitiese a vuestra señoría ecçelente [...]
>
> (*Cancionero colombino*, en Severin, *Two Spanish songbooks*, 45)

Incomprendido su trabajo anterior, Pero Díaz se dio a la tarea de completar las "ystorias" que añadió el Marqués para la presentación de sus proverbios rimados con una verdadera glosa que permitiera una mejor retención de los consejos. Se refería, sin duda, a una verdadera glosa hecha según las reglas del arte... universitario.

BIBLIOGRAFÍA

*Archivo digital de manuscritos y textos españoles*, Madrid: Micronet-Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

ALVAR, CARLOS, "Manuscritos y tradición textual. Desde los orígenes hasta c. 1350", *Revista de Filología Española*, 77, 1997, 33-68.

ALVAR, CARLOS y JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid: Castalia, 2002.

ÁLVAREZ TURIENZO, S., "El tratado *De regimine principum* de Egidio Romano y su presencia en la baja Edad Media hispana", *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 22, 1995, 7-25.

BENAVENTE, JUAN ALFONSO DE, *Ars et doctrina studendi et docendi*, ed. crít. y estudio de Bernardo Alonso Rodríguez, Salamanca: Pontificia Universidad, 1972.

BLÜHER, KARL-ALFRED, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trad. de Julián Conde, Madrid: Gredos, 1983.

*Bocados de oro*, ed. de Mechthild Crombach, Bonn: Romanisches Seminar der Universität Bonn, 1971.

*Calila e Dimna*, ed. de J. M. Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid: Castalia, 1984.

CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, "El prólogo del *Rams de Flores*", en Aurora Egido y José Ma. Enguita (eds.), *Juan Fernández de Heredia y su época: IV curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza: Instituto "Fernando el Católico", 1995, 69-109.

——, *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1997.

*Capítulo de Segundo filósofo*, en H. Knust, *Mittheilungen aus dem Eskurial*, Tübingen: Bibliothek des Literarischen Vereins un Stuttgart, 1879.

*Castigos del rey don Sancho IV*, ed. de Hugo Óscar Bizzarri, Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2001.

*Castigos y documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, ed. de Agapito Rey, Bloomington: Indiana University Press, 1952.

CHEVALIER, JEAN-CLAUDE, "Don Juan Manuel: Brièveté et obscurité", en *Atalaya*, 6, 1995, 151-164.

DE RIDDER-SIMOENS, HILDE, *Historia de la universidad en Europa. I: Las universidades en la Edad Media*, trad. de Mary Sol de Mora Charles, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999.

*Diálogo de Epícteto y el emperador Adriano*, ed. de Hugo A. Bizzarri, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1995.

DUFF, J.W. y A.M. DUFF, "Introduction to the *Publilii Syri Sententiae*", en *Minor Latin Poets*, London: Heinemann, 1964, 10-20.

*El libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad*, ed. de John K. Walsh, Madrid: Real Academia Española, 1975.

*El Libro del Caualllero Zifar*, ed. de Charles Philip Wagner, Ann Arbor: University of Michigan, 1912.

*Flores de filosofía*, en *Dos obras didácticas y dos leyendas*, ed. de H. Knust, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878.

FOULCHÉ-DELBOSC, RAYMOND, "La *Floresta de filósofos* de Fernán Pérez de Guzmán", *Revue Hispanique*, 11, 1904, 1-106.

GELLA ITURRIAGA, JOSÉ, "Los proverbios del *Caballero Zifar*", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, 449-469.

GETINO, LUIS (ed.), *Regimiento de príncipes de santo Tomás de Aquino, seguido de la Gobernación de los Judíos por el mismo santo*, Valencia: Sociedad, 1931.

GODINAS, LAURETTE, "Los *Proverbios de Séneca* de Pero Díaz de Toledo en la discusión en torno al humanismo castellano del siglo XV", en Aurelio González, Lillian von der Walde, Concepción Company (eds.), *Literatura y conocimiento medieval, Actas de las VIII jornadas medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 261-276.

GÓMEZ MORENO, ÁNGEL, "Juan Fernández de Heredia ¿humanista?", en Aurora Egido y José Ma. Enguita (eds.), *Juan Fernández de Heredia y su época: IV curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza: Instituto "Fernando el Católico", 1995, 57-68.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Historia de la prosa medieval castellana, 1, La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid: Cátedra, 1998.

—, *Historia de la prosa medieval castellana, 2, El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999.

HARO CORTÉS, MARTA, "El viaje sapiencial en la prosa didáctica castellana de la Edad Media", en Alan Deyermond y G. B. Gibbon-Monypenny (eds.), *Actas del I Congreso Anglo-Hispano*, Madrid: Castalia, t. 2, 59-72.

—, *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, London: Queen Mary and Westfield College, 1996.

JUAN DE CASTROJERIZ, FRAY, *Glosa castellana al Regimiento de príncipes de Egidio el Romano*, 3 vols., ed. de Juan Beneyto Pérez, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1947.

JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés e introd. de Germán Orduna, Barcelona: Crítica, 1994.

KINKADE, RICHARD, *Los "Lucidarios" españoles*, Madrid: Gredos, 1968.

*Libro de los buenos proverbios*, ed. de H. Sturm, Lexington: The University Press of Kentucky, 1971.

*Libro de los cien capítulos*, ed. de Agapito Rey, Bloomington: Indiana University Press, 1960.

*Libro del Caballero Zifar*, ed. de J. González Muela, Madrid: Castalia, 1982.

MAESE PEDRO, *Libro del consejo e de los consejeros*, ed. de Agapito Rey, Zaragoza: Librería General, 1962.

MARÍN MARTÍNEZ, TOMÁS, *Paleografía y Diplomática*, 2 vols. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

METTMANN, WALTER, "Spruchweisheit und Spruchdichtung in der spanischen und katalanischen Literatur des Mittelalters", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 76, 1960, 106.

—, *La historia de la Donzella Teodor: ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprung*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1962, 146-159.

ONG, W., *Oralidad y escritura*, trad. de Angélica Scherp, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

ORDUNA, GERMÁN, "'Fablar conplido' y 'Fablar breve et escuro': Procedencia oriental de esta disyuntiva en la obra literaria de don Juan Manuel", en *Homenaje a Fernando Antonio Martínez: Estudios de lingüística, filología, literatura e historia cultural*, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1979, 135-146.

PÉREZ DE GUZMÁN, FERNÁN, *Generaciones y semblanzas*, ed. de José Antonio Barrio, Madrid: Cátedra, 1998.

PICCUS, J., "Consejos y consejeros en el *Libro del Cavallero Zifar*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16, 1962, 16-30.

—, "Refranes y frases proverbiales en el *Libro del cavallero Zifar*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18, 1962, 1-24.

*Poridat de las poridades*, ed. de Lloyd Kasten, Madrid: Seminario de estudios medievales españoles de la Universidad de Wisconsin, 1957.

*Sendebar*, ed. de María Jesús Lacarra, Madrid: Cátedra, 1989.

TAYLOR, BARRY, "Old Spanish Wisdom Texts: Some Relationships", *La Corónica*, 14, 1985, 71-85.

ZUMTHOR, PAUL, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris: Seuil, 1985.

—, *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, trad. de Julián Presa, Madrid: Cátedra, 1989.

# HERENCIA MEDIEVAL EN MÉXICO

# El diablo y otros espíritus medievales en la literatura tradicional de México

Mercedes Zavala Gómez del Campo
Centro de Estudios del Estado de Morelos

La idea del poder real de la palabra estaba arraigada en la mentalidad de la Edad Media; la palabra crea una visión del universo. La palabra en la Edad Media, dice Paul Zumthor, "es verticalidad luminosa que surge de las tinieblas internas, ensambladas con paganismos arcaicos, marcada todavía por aquellas profundas huellas, la palabra proferida por la Voz crea lo que dice" (Zumthor, *La letra y la voz*, 89). El autor distingue una "palabra-fuerza" distinta a la "ordinaria, banal y superficial e inconsistente", se trata de una palabra más determinada, enriquecida con su propio fondo, "archivo sonoro de masas que en su inmensa mayoría, ignoran la escritura y mentalmente no son todavía aptos para participar en otros sistemas de comunicación que el verbal, ineptos –por eso mismo– para racionalizar sus modalidades de acción" (89). La palabra-fuerza tiene sus portadores privilegiados: viejos, predicadores, los jefes, los santos y, de manera apenas diferente, los poetas. Tiene sus lugares privilegiados: la corte, la sala de las damas, la plaza de la ciudad, el brocal del pozo, la iglesia (Zumthor, *La letra y la voz*, 90). Ese poder de la voz, perdura en la tradición oral de las distintas comunidades, donde ni portadores ni lugares han cambiado tanto. Matizada o disminuida en unos aspectos y enriquecida en otros, esta palabra-fuerza mantiene el oído atento del auditorio, el potencial imaginativo, creador y recreador del público, y el deleite y poder del transmisor o portadores privilegiados.

En estas páginas rastreo algunos elementos relacionados con el diablo, duendes y brujas, seres que por lo que sabemos abundaban en la Edad Media y que hallamos en relatos de la tradición oral moderna de México. No pretendo elaborar un tratado de demonología ni dar cuenta de todo el proceso de permanencia y transformación (viaje a través del tiempo y del espacio) del diablo medieval al diablo mexicano. Simplemente subrayar ese poder de la voz que ha permitido que un campesino de Veracruz cuente, en una leyenda, una cena con brujas de manera muy similar al relato-confesión que hace Catalina Delort (bruja tolosana del siglo XIV) de un banquete con el *sabbat* y otros singulares comensales.

Doy por conocido el mundo medieval, esa coexistencia de dos vertientes religiosas: la culta, limitada a los escasos letrados y algunos miembros de la Iglesia, y la popular, ese cristianismo lleno de supervivencias animistas próximo a la brujería y a la superstición (también de tradición oral) del que a veces era difícil distinguirlo. Ese conjunto de creencias religiosas populares y supersticiones a las que –no pocas veces– la Iglesia recurría para, mediante *exempla* y sermones, propagar la fe y tratar de explicar el mundo.

Al valor de la palabra en el medioevo, se une –para muchos– la importancia de la imagen. En el medioevo, la imagen es creadora, propicia la descripción y en el mismo nivel que el lenguaje (la palabra), la imagen crea e interpreta la realidad (Kappler, *Monstres demons*, 67). El hombre medieval estaba familiarizado con el diablo, demonios y otros seres sobrenaturales no sólo mediante las narraciones orales sino mediante la expresión plástica de estos seres. En el arte gótico y, también en el románico, aparece el diablo acompañado, ayudado en sus labores por múltiples demonios menores o genios secundarios de origen greco-latino tales como las harpías y sirenas, los centauros, los gigantes monstruosos y los endriagos y sierpes.

El diablo y un enorme séquito de personajes relacionados con él (demonios menores, duendes, brujas, monstruos, etc.) aparecen continuamente en la vida cotidiana de los hombres y, especialmente, en la de las mujeres (Caro Baroja, *Las brujas*, 95-101). De esta interacción en el mundo medieval dan cuenta documentos eclesiásticos, confesiones a la Inquisición, innumerables

manifestaciones escultóricas y pictóricas, textos literarios y la tradición oral. El diablo, personaje ampliamente conocido, era identificado en sus múltiples formas de aparición, las predilectas eran el macho cabrío, llamado también *sabbat* y aquelarre, otros animales comunes como cerdos, felinos, caballos, búhos, serpientes y –a veces– la combinación de ellos. Pero el diablo que en ese entonces ya sabía más "por viejo que diablo" gustaba aparecerse también en forma humana y, así, según sus objetivos, se transformaba en una especie de gran señor feudal para ganar vasallos mediante pactos, en distinguido galán o en hermosa mujer seductora.

Si tratamos de explicar la presencia del diablo medieval en nuestra tradición oral es fácil decir que el personaje y sus huestes venían a bordo de las tres carabelas y de las subsiguientes naves que cruzaron el Atlántico. Pero, para su sorpresa, los descubridores de América y los conquistadores se encontraron con que el diablo ya estaba aquí. Hay testimonios de que los primeros colonizadores lo vieron en la isla La Española y dieron fe de que el diablo "es el principal dios de aquesta isla" o identificaron a los caribes con "claros y abiertos vasallos del diablo". Al llegar a lo que posteriormente fue la Nueva España, soldados y frailes no tuvieron otra manera de explicarse el arte prehispánico sino como inspiración del diablo. Una concepción del mundo y de la belleza ajena completamente a sus ideas incluso a su imaginación; ante lo desconocido el hombre asocia, establece vínculos con sus referencias y se produce el sincretismo. Y, como en todo ejercicio de conquista, predominó y se difundió la idea cristiana, peninsular del diablo. En *La herencia medieval de México*, Luis Weckmann señala que el demonio, como encarnación del mal, fue en la Nueva España no sólo un ente tangible, sino claramente corpóreo: "Fue, en una palabra, el diablo medieval transportado a América como parte de la estructura intelectual y emocional del conquistador y del fraile" (214). Con el afán evangelizador y la identificación del demonio como fuente inspiradora de la pintura y escultura prehispánicas, los misioneros tomaron algunas características de los dioses indígenas para atribuírselas al demonio y facilitar la tarea evangelizadora, pero en lo esencial, se puede decir que la representación pictórica del diablo en la Nueva

España fue la misma de la Edad Media y del Renacimiento.[1] El autor considera que la representación del diablo, varió poco durante la Colonia; se le personificaba casi siempre como un macho cabrío o un animal de aspecto felino, con pelo hirsuto y los consabidos cuernos, uñas largas y cola bifurcada o en forma de tridente (Weckmann, *La herencia*, 267), además de otras múltiples posibilidades relacionadas con transformaciones zoomórficas.

Así pues, la tradición europea, más concretamente la española, quedó instalada en un proceso de conservación y variación, susceptible al mestizaje y a las transformaciones durante la Colonia y los siglos posteriores.

En la tradición actual, el género privilegiado para hablar de estos seres es, sin duda, la leyenda. Y no por casualidad. La leyenda posee valor de verdad; se cree en ella y, en cambio, el cuento es reconocido como ficción. Esto no quiere decir que no haya cuentos donde aparezcan el diablo y sus secuaces, pero se presentan con otras características; más alejados de la realidad cotidiana del hombre, menos verosímiles, aunque, con frecuencia, más entretenidos (por ejemplo, los temas sobre pactos con el diablo y sobre el diablo constructor y destructor de puentes, se narran como cuentos y no como leyendas).

Una de las formas más recurrentes en las que aparece el diablo es la de galán seductor. A diferencia de su acostumbrada privacidad en la Edad Media para llevar a cabo labores de tentación y goce carnal con personas más bien castas y cercanas a Dios, aquí el diablo elige un lugar público y un ambiente que le favorezca: el baile. Por ejemplo: "...Y al baile aquel entró, de repente, un joven que nadie conocía. Dicen que no tenía comparación de guapo y de lo caballero que era" (*La mujer que bailó con el diablo*, 1).[2] Además, su vícti-

[1] Prueba de ello son diversas pinturas murales de distintos claustros e iglesias (Tlalmanalco y Acolman, por ejemplo); y en algunos libros como *Rethorica cristiana* (impreso en 1579) del criollo Fray Diego de Valadés cuyas ilustraciones del diablo –dice Francisco de la Maza– están inspiradas en las pinturas de Schongauer y los grabados de Beccafumi, etc.

[2] Los ejemplos procedentes de la tradición oral pertenecen (salvo cuando indico otra fuente) a un corpus recogido durante mi trabajo de campo en el noreste de México y que forma parte de mi tesis doctoral. En cada cita señalo el título de la leyenda y el número de versión (si hay más de una). Al final del trabajo anexo los datos del informante, el lugar y la fecha de recolección.

ma –casi siempre una mujer– tiene rasgos que le facilitan su tarea: "Era una chica muy bella, de las que eran coquetas con los hombres y sabía que era muy bella y que se fijaban en ella, y ella fue al baile porque no se perdía ninguno [...] pero era muy vanidosa" (*La mujer que bailó con el diablo*, 1). La belleza, vanidad y coquetería se tornan fácilmente en sensualidad, soberbia, orgullo, provocación, etc. Siempre, la mujer accede a la petición de tan apuesto galán con la finalidad de gozar el momento, pero también la de causar envidia entre sus compañeras y desairar con menosprecio a los pretendientes cotidianos. Sin embargo, en todas las leyendas sobre este tema, quien juega con el diablo lleva su escarmiento. La seducción del galán y su fuerza someten rápidamente a la dama quedando ésta a merced del diablo a tal grado que trastorna sus sentidos:

> Y cuando estaban bailando, la ropa de ella empezó como a quemarse y a él le crecieron las uñas y le comenzaba a rasguñar la espalda; pero la muchacha no se quejaba, parecía que disfrutaba del baile: la pareja giraba y giraba cada vez más rápido hasta que todos los que estaban ahí vieron, entre humo, cómo se desvanecía la figura de la muchacha hasta quedar su ropa en el suelo.
> (*La mujer que bailó con el diablo*, 2)

Lejanamente, pero la descripción del baile recuerda las "inmundas" fiestas y orgías celebradas en torno al *sabbat*; y el humo, como en otros casos el olor sulfúrico y las ráfagas de viento, denotan la partida del demonio, pues –según diversas fuentes– estos eran los rastros que acostumbraba a dejar el diablo siglos atrás.[3]

En otros casos la belleza del diablo es engañadora, pues en plena seducción la víctima se percata de la verdadera naturaleza de su pareja: [también en un baile] "Y, ya, uno la sacó y estaba bailando con ella muy tranquilo [...] y quién sabe por qué ve para abajo y le va viendo las patas como de

[3] Así lo señalan algunos estudios como los de Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, 101 y ss. y Carus, *The history of the Devil* basados siempre en fuentes escritas como confesiones y tratados demoniacos de la Edad Media y del Renacimiento.

caballo o chivo, con pezuñas y todo. El muchacho salió corriendo y hasta estuvo enfermo varios días" (*La muchacha con patas de caballo*).

O también:

> Y a pesar de que su mamá no quería, ella se casó con él y cuando se fueron a su luna de miel, en la cama ella se dio cuenta que el muchacho no era normal y vio con horror que el joven guapo con el que se había casado tenía una pata de gallina y otra de caballo. Ella se espantó mucho y ya no quiso estar con él.
> (*La muchacha que se casó con el diablo*)

Nótese que el diablo se ha vuelto más discreto; no presenta cornamenta y su apariencia animal se ha reducido de manera evidente.

Otra de las figuras favoritas del diablo es presentarse como charro; casi siempre vestido de negro (color característico del diablo medieval) y elegante, aun en regiones donde el traje de charro está en desuso, su principal objetivo es asustar a la gente, pues se presenta en lugares descampados en la noche. Se le atribuyen muertes misteriosas y, a veces, intenta ganar adeptos mediante favores como el que hizo "a unos comerciantes de piloncillo que les cambió su producto por unos piloncillos de mejor calidad y que vendieron rebien pero ellos prefirieron no volver a donde el charro negro por temor y siguieron vendiendo su piloncillito de antes" (*El charro*). Se trata pues de un diablo menos perverso, que sólo asusta y no interfiere más si no es invocado.

La identificación de ciertos animales con el demonio, también la hallamos en la tradición mexicana. Sabiamente, el diablo se adaptó a su nuevo entorno geográfico y adoptó formas propias del lugar. En México, suele transformarse en alacrán; en el sureste en aves como la guacamaya y al norte en zopilote, pero también conserva antiquísimas apariencias como la del cerdo y del chivo, entre otras. *El callejón del diablo* es una de las innumerables leyendas que dan cuenta de estas apariciones:

> [...] decidieron perseguir al fantasma del diablo que se aparecía por una de las calles de San Miguelito. Decidieron salir en su busca. [...] Y cuando iban caminando salió de entre los matorrales un animal raro; ellos lo persi-

guieron y lo apedrearon. Sólo se oían los gritos de los hombres y los chillidos del animal. [...] Por fin lo pudieron lazar y después de luchar con esa especie de cerdo, lo dejaron tirado en un corral y volvieron con la tía Tomasa a contar su hazaña con sus ropas manchadas con sangre y el olor a azufre que despedía el fantasma.

En otras ocasiones se trata del diablo que se aparece cerca de un pozo indistintamente como chivo o como un cerdo:

> Y ahí se aparece un chivo grandote, ansina, como un macho viejo con sus cuernos y su barba [...] y hay gente que dice que es una marrana con una cadena la que asusta, pero yo vide el chivo y pa'mí, chivo es, y pos es el merito diablo así que da lo mesmo.
>
> (*La cueva del chivo*)

En la Edad Media se reconocía una estrecha relación entre las brujas y el demonio. En general, dentro de la literatura tradicional de México no hay esa asociación y sólo en algunos casos queda ambigua. La bruja puede chupar a las personas pero casi nunca las mata, es más o menos inofensiva. Sin embargo, hay elementos que recuerdan a la bruja medieval: aquéllas devoraban niños recién nacidos; en nuestra tradición, las brujas pueden chupar a los niños durante sus tres primeros meses de vida si no se les mantiene vigilados.[4] La bruja medieval era capaz de volar. Nuestros informantes afirman, por ejemplo, que: "No vaya a creer que eso que cuentan de que las brujas vuelan en escoba es cierto. No, lo que pasa es que se vuelven pájaro y andan volando en las noches". Pero no es un ave cualquiera, en el noreste se les identifica como "unos como guajolotes con alas de petate y uno las halla por su luz y por el ruido de sus alas", dice uno de los informantes. La transformación

[4] En el norte del estado de San Luis Potosí y en varias poblaciones de Zacatecas existe la creencia de que deben velarse a los recién nacidos durante las primeras noches de cada mes para evitar que las brujas "se los chupen" o "lleven". Varias leyendas dan muestra de cómo la tradición ha explicado mediante esta creencia el fenómeno que científicamente se llama muerte natural por asfixia y que conocemos como "muerte de cuna" que suele ocurrir durante los tres primeros meses de vida del niño.

de la bruja en animal obedece también a la herencia prehispánica del nahual y no tanto a la especie de metamorfosis demoniaca de la Europa medieval.

Rarísimos son los casos en que los relatos dan cuenta de las brujas como miembros de un grupo o secta. Entre ellos encontramos uno procedente de Veracruz que vale la pena destacar porque conserva elementos poco recurrentes en la tradición actual y comunes en la Edad Media. La narración versa sobre cómo un campesino, esposo de una bruja, se metió como intruso a una de las nocturnas y misteriosas reuniones de su mujer:

> [...] Y se junta aquella como cooperativa. Y se van a perjudicar, a hacer su banquete por ahí. [...] El esposo, curioso, decide seguir a su esposa y poco después de su partida: "y va y se untó con las onturas que tenía su mujer en el tenate y se para en el bracero y que dice: "Sin Dios y sin María". Y fue a caer en el banquete y estaba ahí el arrocero y la sangre que iban a chupar y la amarga y todo porquería [...]. Y ya le dice su señora:
> –¿Venites a alcanzarme?
> –Sí
> –Bueno, pos vamos a comer. Ándale.
> [...]
> –Oyes, sólo falta una cosa para comer
> –¿Sí? ¿Qué falta?
> –Pos, la sal.
> –No, así cómelo, así comemos nosotros.
> –No, dame sal, yo estoy acostumbrado a echarle sal a mi comida y pos no, vaya usted a saber por qué ¿verdad?
>
> (*El que se casó con una bruja*)

El banquete finaliza porque el ingenuo campesino se persigna en voz alta antes de empezar a comer y todos desaparecen, él es arrojado a un arrabal y pierde el conocimiento que recobra unos días después.

Son evidentes los elementos que subsisten: la pertenencia a una colectividad herética, la fórmula para propiciar el traslado, la rareza del banquete y la ausencia de la sal en los alimentos que no comprenden ni el protagonista ni el transmisor. Como comparación véanse las similitudes con el relato de Catalina Delrot de Toulouse que, durante su confesión, declara que en las

reuniones del *sabbat* "adoraba al macho cabrío y se daba a él, así como a todos los presentes en aquella fiesta infame. Se comían en ella cadáveres de niños recién nacidos, quitados a sus nodrizas durante la noche; se bebía toda la clase de licores desagradables y la sal faltaba a todos los alimentos" (Caro Baroja, *Las brujas,* 118). Asimismo, la fórmula del rechazo a Dios y a la Virgen se conserva en la tradición de cuentos y leyendas de España y hay documentos del siglo XV y XVI en los que aparecen frases similares como "De viga en viga con la ira de Santa María".

Otros seres menos inofensivos que las brujas son los duendes. Rusell señala que son sobre todo de origen eslavo, teutón y celta, que vivían en montañas, bosques, cuevas y en las poblaciones llegaban a estar presentes en graneros y sótanos. Se les identificaba como pequeños demonios, y aunque no se les puede comparar con el diablo eran muy destructivos. En la narrativa tradicional de México encontramos seres similares, se les halla por doquier, en vecindades propiciando pleitos entre vecinos o cercanos a las barrancas y zanjas para provocar caídas. Son, realmente, más traviesos que destructivos. Se les describe en muchas ocasiones como: "hombrecitos chiquititos de color verde con los ojos lumbrosos" o bien, una concepción ya con la influencia de medios gráficos o del cine y dibujos animados: "como hombrecitos con bigotes como del tamaño de un niño de tres años y con un sombrero como gorro de pico". Se les llama comúnmente duendes pero a veces tienen denominaciones locales, como en una zona de Nuevo León, donde les llaman "diableros" y tienen la característica de que son seres normales pero que "aprenden a convertirse en tamaño chiquito para hacer sus diabluras y sólo asustan y divierten a la gente" (Adame, *Mitos, cuentos,* 97). Y en el sureste suelen llamarlos simplemente espíritus traviesos.

Si Norman Cohn tituló una de sus obras *Los demonios familiares de Europa,* podríamos hablar así sobre los pueblos de México; la literatura tradicional da cuenta de la familiaridad con que se convive día a día con seres que en una época fueron mucho más malignos y monstruosos y que la misma tradición ha modificado para mantenerlos vigentes, para poder recrearse con ellos, creer en ellos, entretenerse, aprender a evitarlos y transmitir valores relacionados con esos seres. Y una de las formas más eficaces para hacerlo es

conservándolos en el acervo tradicional mediante la voz, esa voz creadora y recreadora; esa antigua "palabra-fuerza" de Zumthor que ha mantenido a lo largo de los siglos la atención de un auditorio que aún la reconoce y se reconoce en ella.

INFORMANTES

*La mujer que bailó con el diablo*, 1
Informó: Josefina Coronado, 47 años, ama de casa, Matehuala, San Luis Potosí. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 1° de abril de 1994.

*La mujer que bailó con el diablo*, 2
Informó: Jorge Elorza Villaseñor, 22 años, aprendiz de mecánico, Mier y Noriega, Nuevo León [grabado en Doctor Arroyo, Nuevo León]. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 2 de abril de 1994.

*La muchacha con patas de caballo*
Informó: Guadalupe H. de Noriega, 53 años, comerciante, Venado, San Luis Potosí. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 25 de julio de 1994.

*La muchacha que se casó con el diablo*
Informó: Rosa María Alcántara, 14 años. Recogió: Ma. del Socorro Caballero, Tlacotepec, Estado de México, 5 de diciembre de 1979. Publicada en Caballero, 135-136.

*El charro*
Informó: Martha García Lugo, 14 años. Recogió: María del Socorro Caballero, San Lorenzo Tepaltitlán, Estado de México, 10 de noviembre de 1979. Publicada en Caballero,140-141.

*El callejón del diablo*, 1
Informó: Francisco Souza González, 57 años, San Luis Potosí, San Luis Potosí. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 14 de marzo de 1986.

*La cueva del chivo*
El autor no proporciona datos de los informantes ni fecha de recolección. Procede de Linares, Nuevo León. Publicada en Adame, 192-193.

*El que se casó con una bruja*
Informó: Sebastián Morales, Jalapa, Veracruz. Publicada en Robbe, 100-101.

## BIBLIOGRAFÍA

ADAME, HOMERO, *Mitos, cuentos y leyendas regionales. Tradición oral de Nuevo León*, Monterrey: Castillo, 1998.

CABALLERO, MARÍA DEL SOCORRO, *Narraciones tradicionales del Estado de México*, 2ª ed., Toluca: Imagen, 1994.

CARO BAROJA, JULIO, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza, 1969.

CARUS, PAUL, *The History of the Devil and the Idea of Evil. From the earliest times to the present day*, New York: Bell, 1960.

COHN, NORMAN, *Los demonios familiares de Europa*, trad. de Óscar Cortés Conde, Madrid: Alianza, 1987.

KAPLER, CLAUDE CLAIRE, *Monstres demons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris: Payot-Rivages, 1992.

ROBE, STANLEY, *Mexican tales and legends from Veracruz*, Berkeley: University of California, 1971.

RUSELL, JEFFREY BURTON, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca, New Jersey: Cornell University, 1988.

WECKMANN, Luis, *La herencia medieval de México*, 2 vols., México: El Colegio de México, 1984.

ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid: Cátedra, 1989.

# Las formas paralelísticas de la antigua tradición oral hispana y las coplas de la lírica tradicional mexicana

Marco Antonio Molina
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Como señala José Manuel Pedrosa, en un artículo publicado en 1998, respecto a las formas paralelísticas de la antigua lírica tradicional, existe "la errónea creencia de que eran formas extinguidas de la tradición hace siglos" ("Reliquias de cantigas", 85). Se refiere a la lírica española actual, y demuestra que lo que faltan son estudios; no, ejemplos de esta tradición todavía viva. En el caso de la lírica mexicana, es notable la ausencia de trabajos dedicados al tema, según puede constatarse en la *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*, coordinada por Aurelio González. Y sorprende aún más esta ausencia cuando encontramos que en el *Cancionero folklórico de México*, coordinado por Margit Frenk, se incluye en el cuarto tomo una "Antología de Canciones 'ligadas'", en la que aparecen 59 "Canciones de tipo paralelístico y encadenadas". Como excepción, por supuesto, hay que destacar el artículo de Angelina Muñiz, no sólo porque hace una tipología exhaustiva del paralelismo en la lírica mexicana, sino además porque en el año en que lo escribe, 1961, no contaba con dicho *Cancionero Folklórico de México* (en adelante *CFM*) y, por lo mismo, algunos de los ejemplos que ella menciona como poco frecuentes, ahora sabemos que son más abundantes de lo que en ese momento podía pensarse.

El propósito de estas páginas no será, pues, demostrar la pervivencia de las formas paralelísticas en la tradición mexicana; con el mencionado artícu-

lo de Angelina Muñiz ya no es necesario. Me propongo, en vez, exponer algunas ideas respecto a la función que puede tener este recurso y a los procesos que tal vez sufrió dentro de la tradición.

Comenzaré citando la canción que sería el tipo de modelo formal del que pudieron desprenderse los ejemplos de mi corpus; es una de las más conocidas de la antigua tradición hispánica:

Rodrigo Martines,
a las ánsares "¡[a]he!":
pensando qu'eran vacas,
silvávalas "¡hé!"

Rodrigo Martines
atán garrido,
los tus ansarinos
liévalos el río.
"¡Ahe!"
Pensando qu'eran vacas,
silvávalas "¡hé!"

Rodrigo Martines
atán loçano,
los tus ansarinos
liévalos el vado.
"¡Ahe!"
Pensando qu'eran vacas,
silvávalas "¡hé!"

(1921)[1]

Existen en esta canción varias características que iré mencionado en el análisis. Comenzaré con los rasgos generales de la forma: siguiendo la estructura del villancico, las estrofas son paralelísticas y se alternan con un estribillo que retoman de la primera estrofa. Me parece que a partir de este modelo se

[1] Cito por el número de canción que se le asigna en el *Corpus*.

han desarrollado muchas de las formas paralelísticas de nuestra lírica actual. Pero esa evolución pudo haber comenzado hace mucho. Como bien lo señala Pedrosa, cuando menciona el ejemplo de "El barquero", "Que una misma canción fuese conocida por Gil Vicente con una estructura próxima a la cantiga encadenada con *leixa-pren*, y por Juan Vásquez con estructura de villancico, posiblemente indique que debió haber algún tipo de trasvase entre ambos esquemas formales, fenómeno que viene a corroborar la documentación de procesos similares en el campo dinámico del folclor oral" (194). También queda abierta la posibilidad, como el mencionado estudioso demuestra con transcripciones modernas del folclor español, que los criterios de los transcriptores de los antiguos textos fueran demasiado laxos, como hasta hace poco sucedía con este tipo de composiciones. No es difícil que en el momento de poner en papel las canciones, se perdieran rasgos fundamentales de su estructura poética. Una muestra de esto es lo que ocurre con muchas antologías actuales, en las que normalmente no se refleja fielmente la ejecución concreta de un texto, lo que en inglés se denomina la *performance*, por considerarse poco trascendente. Como lo expondré más adelante, para mi análisis éste será un factor importante para tomarse en cuenta, ya que a veces, por no dejar fiel constancia de la ejecución de un texto, pueden perderse elementos importantes de su composición formal. Pensemos que muchas veces se privilegian las coplas y no se marca en qué momentos entran los estribillos y si es uno o más los que aparecen; o, lo que también es común, ni siquiera se señala cuál es el sistema de repeticiones en las coplas. Colecciones como el *CFM*, por razones de economía, no reproducen el texto íntegro, pero permiten la reconstrucción de obras que nacieron para ser cantadas, no leídas; sin embargo, ese rigor metodológico no se encuentra siempre.

En la lírica actual se ha perdido la repetición del estribillo incorporado al final de las coplas paralelísticas, pero se conserva la alternancia de coplas completas que tienen la misma función y que, además, también ellas son paralelísticas. Es el paralelismo llamado interestrófico, que ya Muñiz señalaba como el más común en nuestra lírica ("El paralelismo en la lírica", 153). Cito uno de los ejemplos más conocidos (Canción 47, del tomo 4 del *CFM*):

La guacamaya

Estaba la guacamaya
parada en un carrizuelo,
sacudiéndose las alas
para levantar el vuelo.

(5742)[2]

*Y vuela, revuela, vuela,*
*vuela, vuela, voladora;*
*me vas a querer mañana,*
*vámonos queriendo ahora.*

(1107)

Estaba la guacamaya
parada en un platanar,
sacudiéndose las alas
para aprender a volar.

(5743)

*Y vuela, revuela, vuela,*
*vuela sin cesar;*
*vuela, palomita blanca,*
*con tu pico de coral.*

(5927)

Estaba la guacamaya
parada en un guachilote,
sacudiéndose las alas
porque tenía pepeyotes

(5746)

*Y vuela, revuela, vuela,*
*vuela, vuela sin cesar;*
*vuela, palomita blanca,*
*con tu pico de coral.*

[2] Entre paréntesis, sin mayor referencia, se anota el número de copla en el *CFM*.

*Y vuela, revuela, vuela,*
*vuela, vuela pa la playa,*
*que mañana nos veremos*
*cantando "La guacamaya".*

(7721)

Como estribillos tenemos tres coplas paralelísticas. En las tres se conservan el primer verso y el comienzo del segundo, lo que puede ser una variación muy fuerte para un estribillo, que se supone que tendría que ser la misma copla para que funcionara como tal. Que tres coplas distintas puedan funcionar de esta manera en una misma canción se debe a la estructura musical; las frases musicales se alternan y el estribillo se canta siempre con la misma frase. En esta canción tenemos, por lo tanto, dos grupos de coplas, cada uno con un juego paralelístico; uno es el de las coplas de la canción, y el otro, el de las coplas que funcionan como estribillo (al que, además, se le agrega una copla extra al final, que sirve para concluir la pieza musical).

En cuanto a las coplas, la variación es menor, se repiten idénticos los versos 1 y 3, y cambian la segunda mitad del verso dos y el verso cuatro. Este esquema es uno de los más comunes. Como intentaré demostrar, creo que existe una razón funcional para que sea una forma paralelística tan socorrida.

Analizaré otro ejemplo para explicar esto. Encontramos el caso del son "La tuza", en el que tenemos tres "familias" de coplas paralelísticas. Las llamo familias porque se verá que son tres grupos de coplas, cada uno con tema y estructura paralelos y cuyo elemento común es el personaje al que aluden. La primera versión intercala entre cada copla las dos estrofas que sirven de estribillo. Es la pieza número 55 del t. 4 del *CFM,* y las dos coplas son:

Ay, la pobre de la tuza
ya no comerá más caña,
porque se la llevan presa
los soldados para España.

(6080)

Ay, la pobre de la tuza
ya no comerá camote,
porque se la llevan presa
los soldados pa Perote.

Como vemos, la variación está sólo en la segunda mitad de los versos dos y cuatro, los versos en los que se encuentra la rima, como ocurría con las coplas del ejemplo anterior. Es un paralelismo muy parecido al de los poemas de la antigua lírica.

Mimbrera, amigo,
so la minbrereta.

Y los dos amigos
ydos se son, ydos,
so los verdes pinos,
so la minbrereta.

Minbrera, amigo,
so la minbrereta.

Y los dos amados
ydos se son anbos
so los verdes prados,
so la minbrereta.

(5B)

La estructura prácticamente es la misma de los sones "La guacamaya" y "La tuza". Esto es, las estrofas varían la segunda mitad del verso par, el que marca la rima, y los versos posteriores se adaptan para conservar dicha rima y, semánticamente, no alejarse del tema de la estrofa. Se alternan entre una y otra el estribillo (en el caso del poema español, son dos versos, en los ejemplos mexicanos, son estrofas más extensas).

Los estribillos de esta versión de "La tuza" son los siguientes, en el orden en el que se cantan:

*Tan, tan, tan,*
*que toca la puerta;*
*tilín tilín,*
*que la voy a abrir,*
*no sea que será la tuza,*
*tuza que viene a dormir.*

(6049)

*Tan, tan, tan,*
*que será la tuza,*
*tilín tilín,*
*que no tengo llave;*
*tan, tan, tan,*
*que será la tuza,*
*tuza que viene del baile.*

(6036)

En estas dos estrofas las diferencias son mayores que en las coplas. La primera estrofa es de seis versos y la segunda, de siete. Los versos repetidos completos son el uno y el tres; el cuarto verso sintácticamente comienza igual ("que...") y el verso final de ambas ("tuza que viene..."). Los versos que cambian son los que dan la rima, que también es distinta. En la primera la rima es en "i" (abrir-dormir); en la segunda, en "a-e" (llave-baile).[3]

Es interesante que las dos coplas se canten juntas y que, compartiendo un mismo esquema, sean tan diferentes. En la ejecución de los sones, lo más común es que se cante el estribillo y se repita, con una ligera variante o sin ella. Pero a partir de este ejemplo, podemos plantearnos la pregunta: ¿en la ejecución de un son, en qué momento una repetición se convierte en una copla independiente y, por lo tanto, paralelística?[4] De ahí la importancia que mencionaba líneas arriba de tener bien registrada la *performance* de los textos. Si valoramos desde esta perspectiva el sistema de repeticiones de las

[3] Que coinciden con los versos "tilín, tilín" y "tan, tan, tan" con los que se adorna la copla.

[4] Este problema lo reviso, con ejemplos de son huasteco de San Luis Potosí, México, en un artículo publicado en Yvette Jiménez de Báez, *Lenguajes de la tradición popular.*

coplas, se convierte en un indicio de esa herencia, y la presencia del paralelismo en nuestra lírica actual es, por lo tanto, mayor. También nos lleva a pensar: ¿hasta dónde este fenómeno existía de la misma forma en la tradición antigua, sólo que no ha quedado registrado en las transcripciones que tenemos?

Cito otra versión de "La tuza", lo que llamé líneas arriba una "familia". En ella son las mismas estrofas de estribillo, pero las coplas tienen una estructura y un tema diferente:

Estaba la tuza haciendo
para el tuzo unos calzones;
la tuza que se descuida,
y el tuzo que se los pone.

(6023)

Estaba la tuza haciendo
para el tuzo una camisa;
la tuza que se descuida
y el tuzo que se la pisa.

(Tlacotalpan, 1993)

Estaba la tuza haciendo
para el tuzo una chamarra;
la tuza que se descuida
y el tuzo que se la agarra.

(Tlacotalpan, 1993)[5]

La estructura de estas coplas, en las que sólo cambian el final de los versos pares y, por lo tanto, la rima, tiene, como mencionaba páginas atrás, una función. Angelina Muñiz, en su artículo citado, ya explicaba, a propósito de una cancioncita antigua, que la estructura del sistema paralelístico limita por un lado la forma poética, pero, al mismo tiempo, abre la posibilidad de

[5] Estas dos últimas coplas no están incluidas en el *CFM*. Esta versión fue registrada en campo, en Tlacotalpan, Ver., en 1993.

recrear la estrofa: "De este modo, el paralelismo puede combinar una estructura rígida con una libertad verbal" (149). Esta característica, que es propia de toda la literatura oral, permite entonces la memorización, la transmisión y, además, la creación de nuevas coplas. Que estas estructuras pueden ser muy productivas lo veremos con el siguiente ejemplo, también de "La tuza"; esta es la canción número 48 del tomo 4 del *CFM*:

Estaba la tuza, estaba
sentadita en un rincón,
y el pícaro del tucillo,
haciéndose el dormilón

(6024)

En este caso el estribillo es una sola estrofa y no cambia.

*Tan, tan, que la puerta toca,*
*tan, tan, que la van a abrir;*
*tan, tan ¿si será la tuza,*
*tuza que viene a dormir?*

(6049)

Estaba la tuza, estaba
paradita en una esquina,
y el pícaro del tucillo,
adentro de la cantina.

(6034)

*Tan, tan, ...*

Estaba la tuza, estaba,
sentada en el canapé,
y el pícaro del tucillo,
diciéndole no sé qué.

(6011)

*Tan, tan, ...*

Estaba la tuza, estaba
dormida en su blando lecho,
y el pícaro del tucillo,
dándose golpes de pecho.

(6025)

*Tan, tan, ...*

En estas coplas cambian el verso dos y el cuatro, lo que da una mayor libertad para la creación. No es extraño, por lo tanto, que encontremos una copla muy parecida, pero que ya no pertenece a este son jarocho:

Estaba la chachalaca
sentada en una ramita,
y el pícaro chachalaco
le meneaba la colita.

(6009)

La estructura de la copla es la misma, pero los personajes han cambiado. La copla pertenece a la canción "La chachalaca", recopilada en Oaxaca. Este fenómeno es el mismo que encontramos en otros sones y con otras coplas, podemos sustituir a los personajes y la copla se puede integrar al son de "La tuza". Cabe preguntarse aquí, en qué medida las canciones paralelísticas antiguas permitieron la lexicalización de muchos de los versos de nuestra lírica mexicana. ¿Existe un antecedente común para los ejemplos anteriores? Ya Magis, en su gran estudio comparativo, planteaba esta pregunta (*La lírica popular contemporánea,* 396).

En todos los ejemplos vistos, como ya se señaló, la estructura se repite y facilita la composición e improvisación de nuevas coplas. El paralelismo es, por lo tanto, el elemento estructurante de estos textos. Que el paralelismo se haya conservado en algunos casos en la estructura de la copla y que en otros hayan permanecido sólo uno o dos versos, se explica por la unidad temática de la canción. Los ejemplos en los que es muy clara la estructura paralelística de las coplas se encuentran en canciones que tratan de un personaje o una

pareja de personajes. Lo que se desarrolla en estas canciones es una misma situación o una misma característica; de ahí que comenzara con la canción de Rodrigo Martines (la situación para cada estrofa es: el río se lleva las aves del personaje), en la que se sigue el mismo esquema que en "La tuza", "Úrsula"; "El caimán viejo", con el verso "Una vieja y un viejito"; "La bamba", con las coplas que comienzan con el verso "Una niña en un baile", etc. En estos casos es interesante observar la *performance* de las piezas: de las tres versiones citadas de "La tuza" es difícil que se mezclen coplas de distintas "familias" en la misma ejecución.[6]

Tal vez algunas de estas canciones tuvieron una estructura paralelística, o descienden de un modelo de este tipo, y con el paso del tiempo la fueron perdiendo debido a una transmisión incompleta y/o a la incorporación de coplas nuevas o de otras canciones.[7] Hay piezas en las que podemos encontrar, durante una misma ejecución, coplas paralelísticas junto con otras sin relación formal o temática. Este es el caso de "La bamba", en la que, durante un fandango, los cantadores van diciendo las coplas que van recordando. A veces el canto de alguna de ellas hace que los demás recuerden, o decidan cantar, las que repiten el tema o la estructura, hasta que alguien canta una copla distinta. De esa manera, en la *performance*, llegan a darse "núcleos" paralelísticos rodeados de coplas diferentes, como he podido observar en Veracruz. Pero si en la versión cantada hay coplas paralelísticas alternadas con otras coplas, esta característica puede pasar desapercibida y esto contribuiría a su desaparición.

Citaré otro ejemplo, esta vez es la canción "Bonito San Juan del Río":

---

[6] A menos que se trate de un fandango, donde debido a la amplia participación de músicos y cantadores, hay mayor heterogeneidad en las coplas cantadas.

[7] Aunque no es una tendencia demasiado fuerte, Díaz Roig señaló en el romancero una inclinación al estrofismo, por influencia de la lírica. Y también, cuando algunas versiones de este género presentan estribillo, puede ser el resultado de su adaptación al canto (*El romancero*, 231 y ss.).

Cuando pases por el río
no bebas agua en botella,
ni dejes amor pendiente,
como tú dejaste el de ella.

(4481)

Cuando pases por el puente
no bebas agua del río,
ni dejes amor pendiente
como tú dejaste el mío.

(4478)

Lo productivo de esta estructura se percibe en la repetición de sus elementos en tres coplas de distintas canciones. La primera es una copla de "La llorona":

Sé que te vas a casar (ay, Llorona):
anda con Dios, bien mío;
por el tiempo que ande ausente (ay, Llorona)
no bebas agua del río,
ni dejes amor pendiente (ay, Llorona)
como dejaste el mío.

(3138)

En esta copla son los tres últimos versos los que se repiten casi sin cambios: "no bebas agua del río, / ni dejes amor pendiente / como tú dejaste el mío". En los dos siguientes ejemplos, de dos canciones distintas, lo que se repite es la sintaxis de los dos primeros versos:

Cuando pases por mi casa
no te agaches el sombrero;
acuérdate que te di mi amor,
y te lo di más primero.

(1938; "El ramo", Veracruz)

Cuando pases por mi casa
no te agaches el sombrero,
porque se me representa
que te llevan prisionero.

(1664; estrofa suelta, Zacatecas)

Este primer verso es lo que también se ha llamado verso cliché (Garza Cuarón, "Cliches iniciales en la lírica popular"), versos recurrentes en distintas canciones y coplas; en el *CFM* algunas de las variantes de este ejemplo son las siguientes: "Cuando pasas por mi calle", "Cuando pasé por el puente", "Cuando pase por tu casa", "Cuando paso por tu casa".

Estos versos paralelísticos, que después, aislados, se pueden convertir en versos clichés, equivalen a lo que en el Romancero son las fórmulas de intriga, según utiliza el concepto Diego Catalán:

> A diferencia de lo que notábamos con las *fórmulas de discurso*, la descodificación de estos materiales lexicalizados o su sustitución por otros *equivalentes* modifica la *intriga*, altera los sucesos de que consta el relato, aunque la estructura fabulística quede invariable.
>
> (*Arte poética*, 168)

Puede parecer osado analizar coplas líricas con herramientas propias del Romancero, y reconozco que sí lo es, pero creo que hay un mínimo de narratividad en las coplas analizadas y me parece que, en el último de los casos, podemos encontrar en las coplas los equivalentes para los tres niveles que se distinguen en la poesía narrativa: el discurso, la intriga y la fábula. Esto es, un nivel léxico con el que se dice algo: "Hay, la pobre de la tuza / ya no comerá camote / más caña". El cambio léxico de "caña" por "camote" no altera la intriga, o si se la llevan presa para Perote o España. Este nivel es significante, a su vez, de lo que se está diciendo: "La tuza ya no comerá más camote / caña, porque se la llevan presa para Perote / España". Finalmente, el sentido último de lo que se está diciendo: la tuza pierde su libertad y los beneficios que ésta implica. Con el siguiente análisis espero que quede claro.

En el caso de las coplas citadas de la canción "Bonito San Juan del Río",

la fórmula cambia en el último verso: "ni dejes amor pendiente / como tú dejaste el de ella", "ni dejes amor pendiente / como tú dejaste el mío"; cambia lo que llamaríamos la intriga: él deja a otra, en el primero; él deja a la voz lírica, para el segundo. Pero el significado de ambas fórmulas no cambia: él es inconstante o infiel en el amor. Por lo tanto, el significado de ambas coplas sería el mismo: cuando pases por el puente / río (lugar de encuentro propicio para el amor), no te olvides de tu pareja o no le seas infiel.

Por supuesto que la forma de análisis que aquí propongo tiene que tomar en cuenta las características propias de las coplas líricas y sus diferencias con el Romancero. En una copla podemos encontrar una o dos fórmulas de discurso (1. "Cuando pases por el puente / no bebas agua..."; 2. "ni dejes amor pendiente / como tú..."), que sería el caso de las coplas con estructura bimembre, y la unión de ambas formaría una fórmula de intriga, que a su vez expresa un significado (todavía no me atrevo a llamarle motivo). El sentido último de la copla sería el equivalente al motivo y tendría que ser uno, no podrían ser más de dos significados para la misma copla.

Por supuesto, hay coplas con un doble sentido pícaro, que intencionalmente se construyen así; pero no son significados excluyentes y uno de ellos es el que se privilegia. Trataré de explicarme con un ejemplo:

Estaba la tuza haciendo
para el tuzo una chamarra;
la tuza que se descuida
y el tuzo que se la agarra.

La fórmula de discurso que se puede identificar es "estaba un personaje..."; esta fórmula ubica al personaje en una actividad o en un lugar. Las posibilidades para su desarrollo son: a) una actividad cotidiana ("Estaba la lloroncita / platicándole a su mama") o b) un lugar propicio para un encuentro amoroso ("Estaba María Chuchena / sentadita en la barranca").[8] La segunda

[8] El texto completo de estas coplas es: "Estaba la Lloroncita / platicándole a su mama / que para pasar trabajos / lo mismo es hoy que mañana" (8503). "Estaba María Chuchena / sentadita en la barranca / cortando las azucenas / recogiendo flores blancas" (4852a).

parte de la estrofa es la fórmula que introduce la conclusión de la copla, para el caso de "La tuza": "la tuza que se descuida / y el tuzo...". Para el ejemplo de "La Lloroncita": "que para pasar trabajos / lo mismo es..."; las posibilidades para concluir estos dos versos son variadas dentro de la tradición mexicana: "...hoy que mañana", "...pobre que rico", "...plan que camino", etc. O, en el caso de "María Chuchena": "...cortando las azucenas / recogiendo flores blancas", que no excluye la conocida connotación sexual de cortar flores. Esta segunda fórmula de la copla puede cambiar o puede no existir y, en ese caso, la segunda parte de la estrofa desarrolla la idea a partir de la primera fórmula.

La intriga de la copla sería la unión de ambas fórmulas o de la fórmula existente con el resto de la copla; sería la "historia" que narra. Para el ejemplo de la tuza sería: el tuzo aprovecha un descuido de la tuza para hacer algo, que puede ser agarrar la chamarra, pisar la camisa, ponerse los calzones. En estas coplas pícaras hay dos posibles significados, aunque sabemos que uno es el que se está privilegiando, y no es el literal, precisamente, sino el acercamiento sexual del tuzo hacia la tuza. De manera que esta familia de coplas del son expresa dicho acercamiento. La fórmula de intriga en el grupo de coplas de "La Lloroncita", sin doble sentido sexual, es la misma: la Lloroncita comparte con su madre su punto de vista. El siguiente nivel, equivalente al motivo en el Romancero, es el que da el sentido último de la copla. En el ejemplo de la Lloroncita, sería la declaración de su visión escéptica de la vida.

Por supuesto, este tipo de análisis no se puede hacer en todas las coplas, es en las paralelísticas donde se aplica mejor. Tampoco es necesario el análisis para entender el sentido, o doble sentido, de las mismas. Creo que su utilidad radica en el estudio de los elementos que intervienen y conforman las coplas paralelísticas, en la comprensión de cómo pudo darse el proceso de lexicalización, reactualización y difusión de dicho corpus y, también, en la comprensión de los mecanismos que intervienen en el proceso de tradicionalización y creación (incluida la improvisación) en la lírica tradicional. El análisis de las fórmulas que conforman la copla y su relación con otras de una misma familia o con coplas de distintas canciones pero emparentadas por las mismas fórmulas, nos ayudan a entender de qué manera una estruc-

tura puede facilitar la composición o improvisación de estrofas parecidas, con lo que se consigue, dentro de un son, el paralelismo formal y temático.

## BIBLIOGRAFÍA

CATALÁN, DIEGO, *Arte poética del romancero oral. Parte 2ª. Memoria, invención artificio*, Madrid: Siglo XXI, 1998.

DÍAZ ROIG, MERCEDES, *El romancero y la lírica popular moderna*, México: El Colegio de México, 1976.

FRENK, MARGIT (coord.), *Cancionero folklórico de México*, 5 ts., México: El Colegio de México.

——, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987.

GARZA CUARÓN, BEATRIZ, "Clichés iniciales en la lírica popular", en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez De Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México: El Colegio de México, 1992, 495-537.

GONZÁLEZ, AURELIO (coord.), *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*, México: El Colegio de México, 1994.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE (ed.), *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, México: El Colegio de México, 2002.

MAGIS, CARLOS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México: El Colegio de México, 1969.

MUÑIZ, ANGELINA, "El paralelismo en la lírica popular mexicana", *Anuario de Letras* I, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, 149-169.

PEDROSA, JOSÉ MANUEL, "Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.) *Lírica tradicional/Lírica popular: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1988.

# Las fiestas religiosas de la cofradía de San Benito de Palermo: herencia medieval en la sociedad barroca novohispana del siglo XVII

Estela Roselló Soberón
El Colegio de México

En la Nueva España del siglo XVII, el fenómeno religioso y las distintas formas de vivir la religiosidad católica obedecieron a la adhesión a un sistema de valores, creencias, representaciones e ideas comunes por parte de grupos y sectores sumamente diversos entre sí. La configuración de novedosas manifestaciones cristianas constituyó el reflejo y la proyección de todo aquello que la sociedad novohispana observaba a su alrededor, así como de todo aquello a lo que dicha comunidad aspiraba (Durkheim, *Las formas elementales,* 49).

Ciertamente, las experiencias de aquella religiosidad cotidiana influyeron en el establecimiento de distintas relaciones entre sujetos que, a pesar de su diversidad étnica y de las jerarquías sociales que los separaban, compartieron un sistema de referencias simbólicas, emotivas y morales. La existencia de este sistema cultural común para los indios, los españoles y la población de origen africano fue una condición fundamental para mantener la paz, la unidad y la cohesión en aquella sociedad durante trescientos años.

Esta religiosidad novohispana en la que participaron todos estos sectores se distinguió por sus características plásticas, comunitarias y pragmáticas de evidente origen medieval. Las procesiones religiosas, las fiestas a los santos patronos, el culto a la virgen y a los mártires fueron expresión de una cultura religiosa que alternó las experiencias del placer y del dolor, de la culpa y el perdón, del gusto por lo mundano y el miedo ante la muerte. Los íconos y símbolos de la religiosidad medieval europea desfilaron por las calles de la

Nueva España, adornaron sus templos, casas y altares y configuraron nuevas prácticas, conductas y comportamientos que promovieron la integración social bajo un proyecto común de inspiración monárquica, católica y corporativa.

Heredera de las estructuras políticas y sociales medievales, la Nueva España se consolidó como una sociedad profundamente jerárquica y estamental en la que los novohispanos no tuvieron ningún reconocimiento jurídico o legal como individuos. Sólo mediante la pertenencia a un cuerpo, ya fuera un gremio, una orden religiosa, una orden de caballería, una hermandad, un colegio o una cofradía los sujetos adquirían su verdadera función y lugar dentro de la sociedad.

Al igual que en la Edad Media, en la Nueva España nadie concibió la posibilidad de vivir solo o aislado (Sesma Muñoz, "Cofradías", 21). Frente a los constantes peligros de la disgregación social, como podían ser las relaciones incestuosas, las catástrofes naturales, la violencia interna, las enfermedades o la muerte, los hombres no pudieron bastarse por sí mismos y necesitaron de la protección y amparo de algún cuerpo que les brindara seguridad, identidad y sentimientos de pertenencia (Pastor, *Crisis,* 96). De esta manera, desde el siglo XVI, la Nueva España vio proliferar la organización de distintas asociaciones que no sólo obedecieron a condiciones laborales (gremios), mercantiles (consulados), políticas (cabildos), educativas (colegios) o religiosas (órdenes, congregaciones, hermandades). Además, otro factor para la integración de dichas solidaridades corporativas fue la condición étnica y racial. Es dentro de este contexto que vale la pena reparar en la importancia que tuvieron las cofradías de negros y mulatos en la dinámica social y religiosa novohispana del siglo XVII.

## LOS ORÍGENES MEDIEVALES DE LAS COFRADÍAS DE NEGROS Y MULATOS EN LA NUEVA ESPAÑA

El origen de las cofradías novohispanas se remonta al último tercio del siglo XII europeo.[1] En un principio, durante los siglos XII y XIII, las cofradías del

[1] Entre las más antiguas, se tienen noticias de las cofradías de Santiago (1174) y de San

Viejo Mundo estuvieron asociadas a las *colligationes, conjurationes* y *societates* que solían amenazar el poder de las autoridades públicas y religiosas. En esos tiempos, las cofradías fueron asociaciones que representaban los intereses de los cofrades y muchas veces defendieron sus derechos comunes frente a los señores y a los eclesiásticos.[2] No obstante, si bien estas asociaciones nunca abandonaron su función de representación social y de defensa de los intereses comunes a todos sus miembros, al pasar los siglos, las cofradías se concentraron en desarrollar distintas formas de sociabilidad y piedad cristiana encauzando los sentimientos de compasión y caridad hacia los pobres y los desvalidos (Carrasco, "Mundo corporativo", 228). Poco a poco, la misma Iglesia fomentó su organización y aprovechó su existencia para difundir el culto a los santos y la creencia en el Purgatorio, lo mismo que para reforzar los sentimientos caritativos y comunitarios, así como para controlar y vigilar la moral de los cofrades (Sesma Muñoz, "Cofradías", 29).

En la Nueva España, los primeros en instituir la fundación de cofradías entre los indios mesoamericanos fueron los misioneros franciscanos. Se sabe que desde los primeros tiempos de la evangelización, fray Pedro de Gante organizó este tipo de asociaciones religiosas en la capilla del colegio de San José de los Naturales con gran éxito (Weckmann, *Herencia,* 387). Poco a poco y al llegar la primera mitad del siglo XVII todos los sectores de la Nueva España pertenecían por lo menos a una de dichas corporaciones.

El criterio para organizar una cofradía obedeció a muy distintos factores. Los nexos de hermandad y de solidaridad podían surgir a partir de la profesión, el barrio, el pueblo o los orígenes étnicos y raciales de sus integrantes. Siguiendo la tradición medieval, las cofradías novohispanas se instituyeron como asociaciones laicas y voluntarias reunidas alrededor de la figura de la

---

Bartolomé de Lizarra en Estella. Además, en Tudela se registran las de San Pedro (1164), la del Santo Sepulcro (1170) y la de San Saturnino (1194). Véase Juan Carrasco, "Mundo corporativo, poder real y sociedad urbana", 227.

[2] En Castilla y en Zaragoza, por ejemplo, algunas cofradías estuvieron fuertemente vinculadas a los movimientos comunales que pugnaban por los derechos de los artesanos y de los mercaderes durante los siglos XII y XIII. Véase José Ángel Sesma Muñoz, "Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa medieval", 26.

Virgen María en alguna de sus advocaciones o de algún santo patrón de cuya veneración se desprendía el cultivo y la difusión de la religiosidad católica. Las cofradías procuraban el socorro mutuo, la asistencia y la protección material y espiritual de todos sus miembros. La caridad cristiana y el sentido comunitario generaban lazos de solidaridad y fraternidad que mitigaban los sentimientos de inseguridad, abandono y miedo.

Los sujetos que ingresaban a una agrupación de este tipo tenían ciertos deberes y obligaciones al mismo tiempo que gozaban de diversos servicios de asistencia social y de beneficios de orden espiritual. De esta manera, los hermanos cofrades tenían derecho a recibir los cuidados y medicamentos necesarios en caso de enfermedad, tenían la seguridad de un entierro decoroso y sabían que sus viudas y huérfanos no quedarían desprotegidos. Además de esta serie de servicios prácticos y materiales, los cofrades obtenían también otros beneficios de tipo espiritual. De esta manera, la cofradía aseguraba a sus miembros misas de réquiem para sus funerales, rezos, responsos y misas cantadas, indulgencias para reducir la estancia en el Purgatorio, lo mismo que distintos actos caritativos que incidían directamente en la posibilidad de acceder a la salvación del alma de manera más fácil y rápida.[3]

Aunada a esta serie de servicios terrenos y ultraterrenos, las cofradías ofrecieron a sus miembros distintas ocasiones para socializar. Al organizar las procesiones, peregrinaciones, comidas y homenajes para el culto a los santos patronos, las cofradías estimularon la articulación de diversos tipos de relaciones e intercambios económicos y culturales que favorecieron a la paz y al orden social novohispano. En este sentido, una de las actividades más importantes de estas asociaciones fue la organización de distintas fiestas religiosas a lo largo de año.

---

[3] Maureen Flynn ha señalado el carácter comunitario que tenía la salvación del alma en las sociedades medievales europeas. En la religiosidad católica medieval, los hombres necesitaban el apoyo de los justos para ganar el Cielo y para vivir en la Tierra sin temores. Todos los hombres debían colaborar en la salvación de sus congéneres evitando la soledad de los sujetos. Este rasgo comunitario de la piedad medieval pasó a la sociedad novohispana del siglo XVII y rigió muchos de los comportamientos y conductas cotidianas de los habitantes de dicha sociedad (Maureen Flynn, *Sacred charity*, 21).

Al igual que en las sociedades medievales, las fiestas religiosas tuvieron un lugar fundamental en la vida cotidiana de los novohispanos. Estas manifestaciones de la religiosidad católica no sólo eran producto de la necesidad del descanso periódico tras intensos periodos de trabajo (Bajtin, *La cultura popular,* 14). Las fiestas de la sociedad novohispana traducían, en realidad, una concepción particular del mundo. En una sociedad compuesta por sujetos tan diversos entre sí, las fiestas religiosas homogeneizaron, difundieron y reprodujeron los valores, las ideas, las imágenes, símbolos y jerarquías que sustentaban el orden y la organización social. Por este motivo, las autoridades civiles y religiosas de la Nueva España mostraron gran interés en promover la celebración de dichas ceremonias. Las fiestas oficiales del calendario litúrgico consagraban las reglas y normas que garantizaban la estabilidad reproduciendo las desigualdades y las jerarquías inmutables necesarias para conservar la unidad y la paz social (Bajtin, *La cultura popular,* 15).

No obstante la solemnidad presente en las fiestas religiosas novohispanas, lo cierto es que estas celebraciones no estuvieron exentas de un carácter carnavalesco y licencioso que no siempre gustó a las autoridades. En realidad, muchas fiestas religiosas de la Nueva España combinaron la formalidad de aquellas ocasiones sagradas con elementos lúdicos y cómicos que imprimieron características particulares a un catolicismo de origen medieval con rasgos indígenas y africanos típicamente novohispanos.[4] En efecto, las celebraciones religiosas de las cofradías de negros y mulatos en la Nueva España plasmaron este tipo de manifestaciones propias de una religiosidad católica, americana y mestiza. El caso de la cofradía de San Benito de Palermo en el puerto de Veracruz es un claro ejemplo de esto.

[4] Mijail Bajtin ha señalado la importancia de lo cómico en las fiestas medievales del mundo europeo. En la Nueva España, las celebraciones religiosas integraron elementos cómicos y teatrales típicos de aquella tradición medieval. Véase Mijail Bajtin, *La cultura popular,* 13.

## LAS FIESTAS RELIGIOSAS DE LA COFRADÍA DE NEGROS Y MULATOS DE SAN BENITO DE PALERMO

A decir de la tradición cristiana, los negros del África descendían directamente de Cam, uno de los hijos de Noé que, tras haberse burlado de la embriaguez de su padre, había recibido la maldición divina de tener una descendencia de color oscuro, sujeta a la servidumbre humana: "como tiznando Dios a los hijos por serlo de malos padres", explicaba el jesuita Alonso de Sandoval (Sandoval, *Un tratado,* 75). No obstante su condición de esclavos, a los negros y mulatos siempre les quedaba abierta la posibilidad de encontrar nuevamente la libertad del espíritu mediante la práctica de la religión.

Por ello, teniendo en cuenta lo anterior, tanto la Corona española como la Iglesia novohispana insistieron en la necesidad y obligación que tenían los amos de evangelizar a sus esclavos.[5] El problema de la evangelización de la población de origen africano en la Nueva España fue complejo y tuvo que hacer frente, entre otras cosas, a la desidia y poco interés que mostraron muchos de los amos por la salud espiritual de sus trabajadores. En realidad, en la Nueva España, uno de los mecanismos más importantes para la evangelización de los negros y los mulatos esclavos, pero también libres, fue la constitución de cofradías.

Como puede suponerse, el que los negros y mulatos hayan tenido la posibilidad de organizar sus cofradías, no sólo fue conveniente para las autoridades que deseaban difundir ciertos valores e ideas cristianos entre aquel sector de la población, sino también fue muy provechoso para los propios cofrades de origen africano que encontraron múltiples ventajas y beneficios en la oportunidad de asociarse. Los miembros de estas asociaciones encontraron soluciones prácticas y materiales para muchos de sus principales problemas cotidianos. Al ingresar a una corporación de este tipo, los cofrades gozaron de servicios de asistencia social a los que no hubieran tenido acceso de otra

---

[5] Desde 1537, el emperador Carlos V ordenó que todos los negros y mulatos recibieran una hora diaria de instrucción religiosa puesto que todos ellos tenían la capacidad para convertirse al cristianismo. Véase Collin Palmer, *Slaves of the White God,* 53.

manera. Además, los cofrades negros y mulatos encontraron en estas asociaciones religiosas una nueva comunidad cultural que palió las carencias afectivas que vivió este sector frente a la dificultad de establecer relaciones familiares estables. Pero sobre todo, para la población de origen africano en la Nueva España, la constitución de cofradías significó la posibilidad de interactuar, vincularse y participar en las distintas actividades religiosas que daban sentido a la existencia y regían la vida cotidiana del resto de los novohispanos.

La cofradía de San Benito de Palermo se erigió alrededor de 1636 en la ciudad de la Nueva Veracruz. Sus miembros, negros y negras, mulatos y mulatas, libres y esclavos, criollos y bozales tenían la obligación, entre muchas otras, de celebrar cinco fiestas a lo largo del año. A decir de los cofrades Felipe Congoria, Gaspar de Ontiveros, Gaspar de Fuentes y Mateo de Astudillo estas celebraciones eran las del propio San Benito de Palermo, la de María Magdalena, el Día de Reyes, la fiesta de Todos los Santos y una procesión de Luz y Sangre que debía sacarse los lunes de cada Semana Santa.

Las fiestas religiosas en las que participaban los negros y mulatos del puerto de Veracruz habían cosechado la mala fama en toda la Nueva España. Se decía que la participación de este sector daba ocasión para la fabricación de tarascas y gigantonas que causaban "no pocas indecencias y sirven sólo para aumentar el desorden y distraer y resfriar la voluntad divina" (Pérez Munguía, *El proceso de liberación,* 288).

Las máscaras, los cantos y bailes, el ritmo de los tambores y las sonajas, las carcajadas producto de la alegría, el relajo, la sensualidad y la embriaguez daban a las fiestas de negros un carácter carnavalesco que, en ocasiones, preocupaba y disgustaba a las autoridades civiles y religiosas. Incluso algunos de los propios cofrades de San Benito llegaron a pedir con alarma que sus hermanos guardasen el decoro en las fiestas que celebraban, pues el desorden y el despilfarro tenían sumida a la cofradía en gran atraso.

Sea como fuere, los relatos sobre las fiestas de la cofradía muestran que las celebraciones religiosas fueron sumamente populares entre sujetos que veían en ellas válvulas de escape, ocasiones para sentirse parte de la comunidad, fechas en las que la soledad y el desarraigo desaparecían a cambio de la com-

pañía, la alegría y la integración. Pero vayamos por partes y veamos, brevemente, el significado y la importancia que tenía cada una de las fiestas de la cofradía de San Benito de Palermo para sus miembros.

Santo San Benito
Tu gran fe me guía
Somos los negritos
De tu cofradía
Denme mi aguinaldo
Y que sea poquito
Una vaca gorda
Con su becerrito
Tumbucutú, cutú
Ahora bailaremos
Pa' que no espantemos
Al Niño Jesús.

Los versos de esta negrilla de Juan Gutiérrez Padilla evocan los cantos que los cofrades de San Benito solían cantar el Día de Reyes. Con música de arpas, cencerros, tambores de tronco hueco y cuero de buey, los miembros de dicha corporación cantaban en cuadrillas para pedir aguinaldo a su amo, el Rey. Entre disfraces, máscaras y sombreros puntiagudos los esclavos recorrían las calles divirtiendo a la población con sus saltos, maromas, bailes y cánticos. Era costumbre además, que en esta fecha, los miembros de la cofradía de San Benito eligieran a un fundador y a una fundadora para cobrar las cuotas y las limosnas a todos los miembros de la corporación. Esta práctica coincidía con la tradición existente entre otras cofradías de negros y mulatos de elegir un rey y una reina en aquella festividad.

El Día de Reyes celebrado por los negros y los mulatos hacía clara alusión a la jerarquía y el orden social. El que en su origen la fiesta hubiese sido la ocasión para que los esclavos pidiesen el favor de su amo, el Rey, habla de la difusión de ciertos valores como la obediencia y la sumisión. No obstante, si bien la fiesta fortalecía estos principios fundamentales para el orden y la cohesión social, al mismo tiempo, esta celebración daba cabida a la risa y

la diversión. La imagen del Rey Mago negro era ocasión para que los esclavos se identificaran con un personaje importante en la historia de salvación y experimentaran, con ello, la sensación de pertenencia e integración que los hacía parte de la comunidad católica.

La segunda fiesta en el calendario litúrgico que los cofrades de San Benito debían festejar era la Semana Santa. Los cofrades de esta corporación participaban en la Semana Mayor con una Procesión de Luz y Sangre. Respetuosos de las jerarquías sociales, los hermanos de San Benito solicitaron sacar su procesión el día lunes de cada Semana Santa; esto por "no causar problemas a las otras cofradías que también participaban en los festejos de dicha celebración" (Archivo General de la Nación, Cofradías y Archicofradías, v. 5, exp. 1).

Dividida en dos grupos, el de los cofrades de penitencia que flagelaban sus cuerpos y el de los cofrades de luz que llevaban encendidas velas y veladoras, la procesión recorría las calles del puerto, contribuyendo con sus colores y sombras al cuadro barroco de dicho universo afroandaluz.[6] Los hermanos cofrades disciplinantes se flagelaban la espalda con lentos y rítmicos movimientos. En su ejercicio, los cofrades asumían el castigo por el pecado humano y buscaban, mediante su sacrificio, el perdón y la renovación de su comunidad.

Sin embargo, la ambivalencia entre el respeto a las jerarquías oficiales por parte de los cofrades y las actitudes más bien desenfadadas, también se hacía presente en esta celebración. En alguna ocasión, después de pasar la procesión, algunos negros y mulatos de la cofradía vendieron a un español que pasaba por ahí la corona de espinas del Ecce Homo. La imagen quedó en un "estado tan indecente" que el capellán del hospital de Nuestra Señora de Loreto tuvo que hacerse cargo de la misma mandándola poner a salvo en un altar de la sacristía.

La tercera fiesta de la cofradía era la de su santo patrón. Según cuenta la hagiografía, San Benito de Palermo nació en San Fratello, un barrio de los alrededores de Mesina, en 1526. Sus padres descendían de unos esclavos

[6] El término afroandaluz fue acuñado por Antonio García de León para referirse al complejo sistema cultural del puerto de Veracruz.

traídos de Etiopía, por lo que también se conocía al santo con el nombre de el Nigerio. A los veintiún años, Benito fue insultado públicamente a causa del color de su piel. Un ermitaño de la comunidad de Jerónimo de Lanza observó la escena y al ver la paciencia y dignidad con las que el joven negro manejara la situación, le invitó a unirse a su comunidad eremítica, misma que seguía la regla de San Francisco. Benito aceptó, pero en 1562, la comunidad fue disuelta por Pío IV. Cuando esto sucedió, los franciscanos de Palermo recibieron a Benito como hermano lego de su convento. Ahí trabajó como cocinero pero además, ganó fama por sus curaciones milagrosas. Para 1578 fue nombrado guardián del convento y en 1581 era vicario y maestro de los novicios. Benito impulsó el movimiento de reforma de su orden y siempre vivió en la más estricta santidad (*Enciclopedia de la religión católica*).

Para los negros y los mulatos, la existencia de un santo de color se convertía en un aliciente y un ejemplo a seguir.[7] Tal y como lo expresaban algunas novenas a San Benito, la santidad del mismo comprobaba que el color de la piel no tenía nada que ver con la pureza del alma. Quizá para enfatizar este principio, los cofrades de esta corporación celebraban a su patrono el día de María Magdalena. Además, el motivo de festejar a San Benito en ese día era que el santo no fue canonizado oficialmente sino hasta 1807. Así, aunque Benito había sido aclamado santo por el pueblo de Palermo y los negros y mulatos lo veneraban como el patrono más popular, por mucho tiempo éste careció de una fecha propia para ser festejado.

La elección del 4 de abril como fecha para celebrar a San Benito no era gratuita. Efectivamente, una de las imágenes más populares entre los cofrades de esta corporación fue la de María Magdalena. La historia de esta mujer evocaba sentimientos de arrepentimiento, renuncia y redención y constituía, seguramente, uno de los símbolos más representativos del pecado y del perdón.

---

[7] Mediadores entre el Cielo y la Tierra, desde la Edad Media, los santos constituyeron para los fieles "lo sagrado accesible". El vínculo entre los hombres y los santos se dio a manera de una relación de reciprocidad en la que los hombres veneraban a hombres virtuosos, modelos a seguir para ganar la salvación eterna, a cambio de la protección que el santo ofrecía a aquél que se encomendaba a él. Véase André Vauchez, "El santo", 327.

Como muchas de las negras y mulatas del puerto de Veracruz, María Magdalena había sido rechazada y mal vista por su comunidad. No obstante, a pesar de sus vicios y pecados, Jesucristo le había dado la oportunidad de arrepentirse, acercarse a él, seguir el camino de una nueva vida y alcanzar, así, la salvación eterna. Por todo ello, no es de extrañar que los cofrades de San Benito, identificándose con esta mujer, celebraran gustosamente su fiesta.

Por último, entre las festividades más importantes de la cofradía de San Benito de Palermo estaba, sin duda alguna, la de Todos los Santos. Una de las características principales de las cofradías era la de oscilar siempre entre la vida y la muerte, entre la salvación del alma y la seguridad material aquí en la Tierra. Esta doble dimensión resultó sumamente atractiva para la población de origen africano en la Nueva España.

Para los negros y los mulatos, la fiesta de Todos los Santos satisfacía la necesidad de ofrecer culto a sus antepasados, costumbre de enorme importancia para este sector novohispano. Como bien se sabe, dentro de las costumbres africanas, los antepasados difuntos tienen más dominio sobre sus descendientes que cuando vivos. En palabras de Alonso de Sandoval, los negros y los mulatos "adoraban y tenían por dioses a sus antepasados, particularmente a los que señalaban en valentías y crueldades o en liviandades y torpezas...cualquiera atribuía divinidad a su padre viejo cuando moría" (Sandoval, *Un tratado,* 98). De manera que el culto a los antepasados de tradición africana cobró un nuevo sentido en la celebración cristiana de la fiesta de Todos los Santos. En dicha fecha, los cofrades de San Benito de Palermo conmemoraban a sus difuntos con misas con responso cantadas por la comunidad. Además, en este día era deber de los cofrades montar una ofrenda para los hermanos que habían abandonado ya este mundo.

## ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

La integración de la sociedad novohispana durante el siglo XVII se dio a partir de un proyecto político y religioso que actualizó parte de la cosmovisión medieval al mundo moderno al que había que responder de manera más

eficaz y eficiente. En efecto, la Contrarreforma adaptó viejos valores, ideas y creencias al nuevo orden que la Modernidad configuraba. Sin duda, la organización de cofradías y la celebración de fiestas a santos, santas, la Virgen y los mártires fue una de las estrategias tridentinas más importantes en la actualización de algunas formas de devoción y prácticas religiosas típicamente medievales.

En las festividades religiosas, los distintos sectores novohispanos encontraron la ocasión para interactuar y vincularse entre sí. Estas celebraciones difundían valores como la caridad, la fe, la piedad, la sumisión, la fraternidad y la jerarquía en el orden social. De esta manera, las fiestas de la cofradía de San Benito de Palermo contribuyeron a homogeneizar las conciencias y las conductas sociales de sujetos que en principio constituían una amenaza para el orden y la estabilidad.

En este sentido, la organización de cofradías de negros y mulatos era bien vista por las autoridades civiles y religiosas. No obstante, por otro lado, la organización de su cofradía y la veneración y el culto a ciertos santos y mártires también fue muy atractiva para los propios negros y mulatos que vieron en los domingos, las fiestas y días de guardar, la ocasión para socializar, liberarse del trabajo y el momento permitido para tañer, cantar, bailar y embriagarse. Así, estas celebraciones, permitieron que los cofrades de San Benito de Palermo integraran en su universo mental y espiritual las imágenes y prácticas sagradas del catolicismo, enriqueciéndolas con costumbres, tradiciones y creencias de origen africano.

Sin embargo, si bien la religiosidad tridentina dejó abiertos algunos espacios donde los negros y los mulatos pudieron adaptar elementos religiosos y expresiones de origen africano, es importante señalar que en la Nueva España, los cultos religiosos africanos perdieron la importancia que tenían como el núcleo central de la organización económica, política y social.

Como el resto de la población novohispana, los negros y los mulatos fueron evangelizados y compartieron el significado de las imágenes, las ideas, las creencias y los valores del sistema religioso que daba sentido a la vida en la Nueva España. Así, poco a poco, la población de origen africano fue asimilándose e integrándose a una sociedad que, contrariamente a lo que a

veces se cree, hizo de la flexibilidad y la negociación cultural, una de sus estrategias fundamentales para mantener la paz, la cohesión y la unidad.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO, *La población negra de México,* México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

ALFONSO X EL SABIO, *Las Siete Partidas: antología,* Madrid: Paidós-Ibérica, 1992.

BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais,* trad. de Julio Forcat y Julio César Conroy, Madrid: Alianza, 1989.

BRADY, ROBERT LE DON, *The emergence of a negro class in Mexico, 1554-1640,* tesis doctoral, University of Iowa.

CARRASCO, JUAN, "Mundo corporativo, poder real y sociedad urbana en el reino de Navarra (siglos XIII y XV)" en *Actas de la XIX Semana de Estudios Medievales. Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa medieval,* Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1993, 225-253.

DUMONT, LOUIS, *Essays on individualism,* Chicago: University Press, 1986.

*Enciclopedia de la religión católica,* vol. 1, Barcelona: Ediciones Librería Paseo de García, 1950.

FLYNN, MAUREEN, *Sacred charity: confraternities and social welfare in Spain 1400-1700,* New York: Cornell University, 1989.

FRA MOLINERO BALTASAR, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro,* Madrid: Siglo XXI, 1995.

ISRAEL, J. I., *Race, Class and Politics in colonial Mexico 1610-1670,* New York: Oxford University Press, 1975.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO, "Economía y vida cotidiana en el Veracruz del siglo XVII: 1585-1707" México: INAH [s.a.].

LÓPEZ CANTOS, ÁNGEL, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española,* Madrid: MAPFRE, 1992.

PALMER, COLLIN, *Slaves of the White God: Blacks in Mexico 1570-1650,* Cambridge: Harvard University Press, 1976.

PASTOR LLANEZA, MARIALBA, *Crisis y recomposición. La sociedad novohispana entre 1570 y 1630,* tesis doctoral, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

PÉREZ MUNGUÍA, PATRICIA, *El proceso de liberación e integración social de los negros y los esclavos. Valladolid 1750-1810,* tesis de maestría, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1997.

SANDOVAL, ALONSO, *Un tratado sobre la esclavitud,* Madrid: Alianza, 1987.

SESMA MUÑOZ, JOSÉ ÁNGEL, "Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa Medieval", en *Actas de la XIX Semana de Estudios Medievales. Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa medieval,* Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1993, 17-31.

VAUCHEZ, ANDRÉ, "El santo", en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval,* trad. de Julio Martínez Mesanza, Madrid: Alianza, 1990, 323-358.

WECKMANN, LUIS, *La herencia medieval en México,* México: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 1984.

FUENTES DEL ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

RAMO COFRADÍAS Y ARCHICOFRADÍAS. Volumen 5. Expediente 1. Fojas 1-56.

RAMO CLERO REGULAR Y SECULAR. Volumen 16. Expediente 16. Fojas 475-485.

# OTRAS PERSPECTIVAS

# Cartografías medievales. Literatura en movimiento

María José Rodilla
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

El Camino de Santiago, las Rutas de la Seda y de las Especias son nombres sonoros que evocan itinerarios misteriosos, devotos o comerciales e indican que el viaje ha sido un motivo ineludible en la literatura. Desde la novela griega, en la que el viaje se eleva casi a la categoría de protagonista que provoca encuentros o desencuentros entre héroes y heroínas, o la parodia de los narradores de viajes que logra Luciano (120-200 d.C.) en su *Verdadera historia*, hasta las ficciones bizantinas del Siglo de Oro, o *El Quijote*, pasando por Dante, el peregrino de amor, y por el viajero Zifar, no es difícil trazar rutas de conquistas, destierros, peregrinaciones religiosas y de amor.

Estructural o temáticamente, el viaje es una constante en la literatura medieval española. Si consideramos las *Cantigas de Amigo*, de la primitiva lírica galaico-portuguesa, encontramos que uno de los temas recurrentes es el viaje que parece oscilar entre dos polos; por un lado, la clásica pregunta de la amada por la ausencia del amado o el lamento por la tardanza del regreso, siempre mirando al mar, al gran espacio de las cantigas marineras, que, en palabras de Asensio, es "símbolo de fuerzas indómitas, camino de ausencias y de vanamente esperados retornos" (*Poética*, 24). Los confines marinos escudriñados por la mirada de la muchacha que espera la vuelta del amigo, las olas cuestionadas por la tardanza del amado son algunas de las "imágenes que pueblan de forma obsesiva el espíritu medieval. Imágenes de barcos, de

puertos, de mar picada, partida a la buena de Dios, amenaza de los elementos: temas inagotables para los poetas y los pintores. El mar es metáfora de todas las incertidumbres" (Zumthor, *La medida*, 170). Por otro lado, en las cantigas de romaria, el camino a una peregrinación o romería supone el encuentro con el amado, la posibilidad de lucirse ante él en el baile frente a la ermita y de despistar a la recelosa madre. Hay un viejo refrán portugués que dice "ir romaria y ver rameira" (Isabel de Riquer, "La peregrinación", 118). Ausencia y reencuentro parecen ser entonces los dos extremos del viaje en esta primitiva lírica, que se traducen en dos maneras de sentir: el temor y la atracción; la angustia y el deseo.

En nuestro monumento épico, el viaje es, estructuralmente hablando, la columna que vertebra al poema. Destierro es sinónimo de viaje, de ruptura y abandono de la tierra, pero también de conquista de otras nuevas, de mirada al futuro aunque el pensamiento vuelva al pasado, a Burgos. El destierro del Cid es lo que origina "sus hazañas, de modo que la pérdida de la tierra se ve compensada por la gloria" (Zumthor, *La medida*, 159).

La primera marca semántica del viaje cidiano es la despedida, el momento en el que no sólo el héroe toma conciencia del alejamiento de lo propio, sino también los mismos habitantes de Vivar, como queda asentado en los versos de la niña de "nuef ans" que lo ve partir. El desterrado ya no viaja a Castilla, no vuelve sobre sus pasos, pero sí sus hombres, quienes hacen el tornaviaje varias veces, desandando lo andado para ofrecer presentes y noticias de las nuevas tierras conquistadas al rey.

De la geografía perdida, Castilla, se habla detalladamente en cuatro ocasiones y el espacio castellano se caracteriza con ciudades clave: Vivar, Cardeña, Burgos y sus correspondientes epítetos: Burgos, la Casa; Castilla, la Gentil, que denotan una nostalgia, una añoranza por la patria perdida o el "pays natal" –como diría el poeta Aimée Cesaire.

La historia del Cid es la historia de un duro itinerario, de una lucha continua para poseer un nuevo espacio, que incluye desplazamientos, invasión de tierras al Conde de Barcelona, y conquistas a los moros de Valencia. Este itinerario queda enmarcado entre dos ríos: el destierro empieza en la glera

del Arlanza, a las afueras de Burgos, y acaba en la orilla del Tajo con el perdón del rey; otros ríos, como el Jalón o Salón, el Jiloca y algunos afluentes se presentan en el poema como espacios relevantes y preciados para las huestes del Cid por cuanto necesitan sentar sus reales junto al agua antes de iniciar cualquier batalla y en un lugar elevado para divisar al enemigo:

> E sobre Alcocer myo Çid iva posar,
> en un otero redondo, fuerte e grand;
> açerca corre Salón, agua nol puedent vedar.
> Mio Çid don Rodrigo Alcoçer cueda ganar.
> Bien puebla el otero, firme prende las posadas,
> los unos contra la sierra e los otros contra la agua;
> el buen Campeador, que en buen ora cinxo espada,
> derredor del otero, bien çerca del agua.
>
> (vv. 553-561)

El camino se va conformando a través de la enumeración de poblaciones, castillos, sierras, valles, tierras o pinares que sugieren el desplazamiento por una gran diversidad de paisajes o accidentes geográficos: tan pronto bajan una sierra como llegan a un valle, suben a un cerro para divisar al enemigo o siguen el curso de un río. Estos dos últimos topónimos: ríos y oteros serían, como vimos más arriba, las marcas más relevantes y reiteradas para especificar y apropiarse del espacio del *Poema*.

El destierro obedece a la orden del rey, de la autoridad terrenal, y a una voz superior, sobrenatural, la del arcángel que se le aparece en sueños y le insta al viaje con un imperativo que es justamente un verbo de movimiento: "Cavalgad". Desde un punto de vista estilístico, abundan los verbos de acción y de movimiento, como bien ha visto Edmund de Chasca. Después de cada nueva conquista, los continuos desplazamientos no se hacen esperar. Expresiones como "aguijó cabadelant", "ivas cabadelant", "pienssan de cavalgar" o "non fincan de andar" provocan en el lector la ilusión del movimiento. Además de que el Cid, en varias ocasiones, arenga a los suyos a no descansar:

qui en un logar mora siempre, lo so puede menguar;
cras a la mañana penssemos de cavalgar,
dexat estas posadas e iremos adelant

(948-950)

Las marcas religiosas limitan las jornadas de viaje, que suelen comenzar o acabar con misas u oraciones; son indicadores relevantes de las etapas en el camino. Después de oír misa, cabalgan; cuando Minaya llega a Cardeña, va primero a rezar antes de recoger a las mujeres para hacer de nuevo el trayecto de regreso; al llegar las dueñas a Valencia "alçan las manos pora Dios rogar" y cuando Muño Gustioz va a pedir venganza por la afrenta, va a humillarse delante de los santos antes de llegar al palacio del rey Alfonso.

El viaje del Cid y sus mesnadas podría traducirse en conquistas, fatigas y penurias, pero hay un segundo viaje, el de su familia, que por el generoso tratamiento recibido en la ruta, sirve para la honra y el decoro del Cid: "La importancia y la gala juglaresca con que el relato es dispuesto le dan a este viaje una fuerza que aparta la atención, por momentos, de la figura principal del poema" (Orduna, "El Cantar", 418). Los "duelos se tornan gozos" y el destierro se colorea y se enriquece en este segundo viaje de los hombres del Cid que desandan de nuevo el camino para recibir a las mujeres del desterrado con el fasto y la honra que merecen: "Adobadas" con quinientos marcos, con toda suerte de vestidos, aderezos, palafrenes y mulas y gran compañía de dueñas y caballeros que se les unen en el camino, este segundo viaje parece un cortejo abigarrado que deslumbra por donde pasa. Por ciudades o montañas se adelantan caballeros amigos y vasallos del Cid para recibirlas y conducirlas de las tierras propias a las extrañas de Valencia. La caballería del Campeador no es menos fastuosa: los caballos adornados con coberturas de cendales y sus petrales con cascabeles, los caballeros enarbolan pendones y el desolado paisaje de la meseta parece iluminarse y engalanarse con esta cabalgata. El culmen del viaje es la entrada a Valencia, donde son recibidas por caballeros y, a la cabeza, don Jerónimo, el Obispo con sobrepellizas y cruces de plata, además de los juegos caballerescos y otras fiestas de regocijo que se hacen en la recepción.

Valencia es el clímax del *Poema* y el punto más álgido de la honra del Cid, honra que bien podría representarse en un espacio vertical, la torre o atalaya, símbolo de poder, de superioridad, el lugar sublime a donde conduce a la mujer e hijas para contemplar sus dominios: "el mas alto logar". El "vértice del gozo", como lo ha llamado Pedro Salinas, se viene anunciado con previos espacios verticales en el itinerario: las torres y atalayas de Medina o los oteros en los que acampan y desde donde se vigila la llegada de posibles gentes armadas. Ahora ya no se divisan peligros sino la vasta extensión de la tierra, las huertas, el río y el mar que el Cid ha conquistado. "Esta subida a la torre es un remate perfectamente estructural en el tratamiento del tema" (Salinas, "La vuelta", 87).

En contra de la opinión de Otmar Ette sobre "el relato de viajes medieval, que no pretendía la adquisición de saberes comprobables empíricamente" (Ette, *Literatura*, 32), al menos en la ficción, el caso de Alejandro Magno, antecedente de Julio Verne, demuestra que a través del viaje, maravilloso o no, se puede inquirir al universo con la pretensión de adquirir un saber que se convertirá, sin duda, en poder, conquista y dominación. La ciencia, el misterio y el ansia de conocimiento son los móviles para el conquistador y viajero Alejandro Magno, quien trata de dilucidar cuestiones científicas viajando por los aires en una barquilla de cuero conducida por dos grifos y bajo el mar en una burbuja de cristal "por veer tod' el mundo com yazié o quál era" y poner por escrito sus secretos, lo cual da pie al anónimo autor español para disertar sobre la soberbia y los demás pecados capitales. La sed de sabiduría se explicita textualmente como sinónimo de fama, a juicio de Alejandro, y de loca porfía y peligro, a juicio de sus hombres, que no comprenden ese delirio insaciable que aqueja a su rey de caminar, cabalgar, surcar mares, atravesar desiertos y ríos sin tregua. En este enfrentamiento entre Alejandro y sus hombres, Sofía M. Carrizo ha visto "una polémica implícita sobre el viaje que responde a una oposición de fondo que es 'locura-mesura'" (Carrizo, "El viaje", 52).

Descubrir cosas no sabidas, misteriosas, y dar noticia de ellas en las crónicas, parece ser el único lema que sigue Alejandro. En este sentido, quiere escudriñar los infiernos, lo inexplorado jamás por ningún hombre, encontrar a

los antípodas que viven bajo la tierra, y desvelar los secretos de la naturaleza. El ansia de conocimiento y gloria, sin embargo, se traduce también en un afán de apropiación de territorios desconocidos. Su enemiga, la Natura, se convierte igualmente en viajera porque no desea que sus secretos sean desvelados y acude al infierno a pedir ayuda, pues sabe que el conocimiento trae consigo la dominación. Si saber es poder, entonces, los viajes de Alejandro, que quiere llegar a los confines de la tierra conocida hasta entonces, cabrían en lo que Jacques Le Goff ha llamado "'geografía del deseo', agresiva y conquistadora, ávida de dominar el espacio" (Zumthor, *La medida*, 231). Ya hemos visto en *El Cid* cómo el espacio vertical es símbolo de poder desde el que se divisan los dominios conquistados. En *El Libro de Alexandre*, el espacio vertical también es el que mejor caracteriza esta "geografía del deseo". Alejandro se sube a una sierra desde donde mira las tierras que quiere para sí, Asia, el imperio deseado, que se le muestra a sus pies con ricas ciudades, hermosas montañas, riberas y prados abastecidos de buena fruta y rica caza. Igualmente, nos habla de la mirada dominadora la exploración desde la altura en su vuelo con los hipogrifos de las zonas estratégicas por donde ha de atravesar su ejército para entrar en África. No obstante, este viaje a las alturas, esta mirada vertical, símbolo de dominio, tiene su contraparte en el viaje descendente, propio de la literatura de visiones, que la Natura hace a los infiernos, por cuanto de sus entrañas surgirá la celada, el castigo a la osadía de querer elevarse por encima de lo humano.

Sin el ansia de poder y dominación, sino más bien en el sentido de un viajero-explorador, que quiere ver, buscar, conocer el mundo, pero también tratar de entenderlo, aprender de él, tenemos otra obra, *Libro de maravillas* de Ramón Llull, donde el joven Félix, por mandato de su padre, toma como oficio viajar para aprender de los sabios con el único propósito de maravillarse de las maravillas que hay en el mundo, a través de las cuales se puede llegar a conocer y amar a Dios. La ruta se convierte en un espacio didáctico, de enseñanza y aprendizaje, que se va construyendo a base de preguntas y respuestas, como se apunta en el prefacio: "demanava ço que no entenia, e recontava ço que sabia". Tratado filosófico y teológico, es también un libro de búsqüeda, de iniciación a la vida contemplativa, en el que Félix interroga

a ermitaños, a un hombre santo llamado Blanquerna, a un pastor, a un filósofo sobre Dios, los ángeles, los elementos, las plantas, los metales, el hombre, y sus interlocutores lo ilustran con semblanzas-exempla que van fortaleciendo su entendimiento. El espacio por el que camina Félix en busca de maravillas no es relevante ni se describe mayormente. Se dice que recorre bosques, montañas o valles, se para a descansar en alguna fuente, entra a alguna ermita, o asiste en la corte, con los hijos del rey, a lecciones de filosofía; a veces pasa un día entero en el camino sin encontrar de qué maravillarse, pero el viaje, ya sea caminando o reposando, favorece el encuentro que se traduce en la adquisición del saber para alabar a Dios. En este sentido, la apreciación de Sofía M. Carrizo en su estudio sobre la poética de los relatos de viaje, aunque no se refiera al libro de Llull sino a todo viajero medieval, es perfectamente aplicable a nuestro ejemplo: "la concepción que subyace a los relatos de viajes medievales es la del mundo como libro escrito por Dios para guiar a los hombres hacia el conocimiento" (Carrizo, *Hacia una poética,* 109).

La literatura caballeresca ofrece también una obra clave: *El Caballero Zifar,* cuyo nombre significa viajero en árabe. Según la tradición judeocristiana, "el nombre personal posee una cierta cualidad mística que capta algún aspecto de la esencia de esa persona" (Avalle-Arce, "Don Quijote", 206) y, en el caso de Zifar, define su misma profesión, la de viandante, que sugiere la idea de movilidad, de proceso continuo y, en virtud de su destino sobre el que pesa la desgracia, la partida adquiere carácter de autoexilio por la pobreza. Los dos polos del viaje del caballero andante, como ha estudiado Sylvia Roubaud, oscilan entre el exilio voluntario y el reino adquirido, ya sea por conquistas, matrimonio o herencia. Exilio y reino, alfa y omega de las obras caballerescas, se desarrollan en una línea horizontal que Zifar va recorriendo en su errancia. Dice Paul Zumthor que el caballero andante es el "héroe vencedor del espacio" (Zumthor, *La medida,* 198), y el espacio del *Zifar* se traduce en la horizontalidad de la cabalgada por bosques y caminos, cargando el peso de su desgracia, en una progresión constante hasta el detenimiento en algún espacio fortificado, ciudad o castillo, para realizar alguna acción: destruir el espacio sitiado, deshacer el cerco de una ciudad y continuar su

marcha llena de tribulaciones, pero también de nuevas conquistas que conllevan la recuperación del linaje malhadado. Su viaje, por tanto, adquiere el carácter de búsqueda y recuperación de algo perdido.

El prólogo también es importante para nuestro tema por cuanto narra un extraño viaje real del autor en el año del jubileo, 1300, y las vicisitudes del traslado del cadáver de un cardenal desde Roma hasta España, lo cual no deja de ser otro tipo de viaje medieval, el de un cortejo fúnebre, de los muchos que hubo de reyes y nobles por los caminos europeos. Este prólogo parece el presagio de que la vida y la muerte son caminos y que los desplazamientos de Zifar y su familia no estarán exentos de desdichas. La esposa de Zifar, después de su atribulado viaje marino, funda en Mentón un hospital para "fijosdalgo viandantes". Es como si el viaje fuera el sino de la familia de Zifar y que incluso en el reposo que brindan las ciudades se pensara en los otros viajeros que están en ruta y que, en algún momento, llegarán a la ciudad, como le sucede a sus hijos.

El Romancero también está lleno de *viatores*, caminos y encrucijadas que propician la anagnórisis: caballeros que vuelven de las guerras; reyes que van a la caza; mensajeros con cartas; la condesita, con el bordón en la mano y en hábito de peregrina, en busca de su marido, el conde Flores; Gaiferos, peregrino a Compostela para acabar sus días en la Santa Catedral; el falso palmero de Mérida o la Serrana de la Vera, recorriendo los senderos de las montañas y acechando en los atajos a sus víctimas, como la serranilla de *El Libro de buen amor*, cuyo espacio, tan lejano de un *locus amoenus*, se presenta como el lugar de la seducción en puertos ásperos de montaña, con nieve y granizo, veredas tortuosas, fatigas y hambre para el viajero asaltable que debe pagar el portazgo.

Los espacios son reales, corresponden a Somosierra, la geografía montañosa de Castilla, y España entera parece darse cita en los lugares de procedencia de los ejércitos de don Carnal y de doña Cuaresma.

De la geografía española, real, conocida, en la que se desarrollan nuestras obras medievales de ficción, podemos trasladarnos a una geografía santa, lejana y visionaria que, sin embargo, es escenario de viajes reales. Me refiero a las peregrinaciones a los tres lugares de peregrinaje más importantes de la

Cristiandad y de los cuales tenemos ejemplos en la literatura medieval: los viajes de los peregrinos a Santiago de Compostela, con los pormenores de la ruta y las intervenciones de la virgen están relatados en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio y en uno de los *Milagros* de Berceo; Roma y Jerusalén tienen sus propias particularidades discursivas. Roma es terreno abonado de indulgencias y reliquias, a donde acuden los peregrinos para visitar iglesias y santuarios, y se imponen como misión informar a futuros peregrinos sobre el día del santo, las indulgencias que se ganan o las reliquias que pueden tocarse. Sin embargo, los palmeros que van a tomar la palma a Jericó, se alejan un poco de los itinerarios italianos conocidos y se van adentrando paulatinamente en el exótico corazón del Oriente, como lo hizo Pero Tafur en las *Andanças e viajes de un hidalgo español* (Rodilla, "Espacios sagrados").

Hay un cuarto sitio de peregrinaje medieval, el lugar visionario, por excelencia, conocido como el Purgatorio de San Patricio, que se visita después de haber llevado una vida pecaminosa. En él, se deben superar arduas pruebas, sobre todo, la contemplación de las torturas que padecen los que purgan sus penas; el viajero-pecador debe tener el valor suficiente para no sucumbir y lograr llegar de nuevo al mundo de los vivos, al "siglo", para transmitir, a través de su relato, el ejemplo de que, a pesar de una vida de pecados, si se tiene el propósito del arrepentimiento, se puede obtener la purificación e incluso la santidad. De este peregrinaje tenemos dos ejemplos en la literatura peninsular del Medioevo: un viaje ficticio, el del caballero Owein, en la versión anónima castellana del s. XIII (Solalinde, "La primera versión") del texto latino *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*, del monje cisterciense H. De Saltrey,[1] y un viaje real, el que realiza hacia 1396, como expiación de una culpa, el caballero catalán, Ramón de Perellós, a Irlanda, al lago Donegal, donde está la isla y la caverna del santo, y de cuya aventura escribió su *Viatge al Purgatori*, libro que, además de narrar su propia experiencia con los motivos que le llevaron al peregrinaje, traduce igualmente el

---

[1] Sobre la obra latina, Jacques Le Goff ofrece una extensa documentación en *El nacimiento*, 221.

*Tractatus* latino. Después de estas versiones medievales, el tema del purgatorio de San Patricio gozó de una gran fortuna literaria entre célebres autores del siglo áureo como Pérez de Montalbán, con su novela edificante, *Vida y purgatorio de San Patricio*,[2] y las obras teatrales de Lope de Vega, *El mayor prodigio o el purgatorio en vida* y de Calderón, *El purgatorio de San Patricio*.[3]

Otro tipo de viajes son los que nos proponen "un modelo de experiencia puesto en escena y apto para la apropiación de formas perceptivas de elementos culturales extraños" (Ette, *Literatura*, 15), esto es, el caso de algunos viajeros castellanos que realizan viajes reales y escriben sus crónicas o relatos, con objetivos diferentes, ya sea *in situ*, en forma de diario, o redactados después del regreso, pero son "textes révélateurs de l'influence exercée par les *viatores* sur leurs contemporains" (Mollat, "L'homo", 14). Con una misión específica, es decir, un viaje útil, de servicio, que tiene la finalidad de conseguir información, ya sea para futuras invasiones o para protegerse de las mismas, es *La Embajada a Tamorlan* de Ruy González Clavijo, de la que me he ocupado en otro estudio.[4] Es un libro nombrado por viajeros posteriores que siguen sus pasos, como es el caso de Pero Tafur, quien lo nombra expresamente.

Por último, habría que considerar un apartado más dedicado a la literatura de viajes que incita a que se realicen otros nuevos, en el que cabrían los libros que surgen por la fama o la asiduidad de viajeros a un determinado lugar y cuyo objetivo es orientar a futuros viandantes, esto es, las Guías, entre las más conocidas: *Guía del peregrino medieval*, de Aymeric Picaud, del siglo XII y el *Breve Tratado sobre los embajadores*, de Bernard de Rosier, del siglo XV. La primera, también conocida como *Codex Calixtinus* o *Liber Peregrinationis*, es una guía completa que propone las rutas del camino jacobeo con todo tipo de información utilitaria sobre hospitales, puertos de montaña, nombres de villas principales, abastecimiento de dichas poblaciones e incluso los constructores de puentes y restauradores del camino. Esta

[2] En otro trabajo, he realizado una comparación de la versión anónima del XIII y de la novela devota de Montalbán. Véase "Geografías imaginarias".

[3] Para mayor ampliación de este tema, véase mi artículo "Hechizos, milagros", 299-315.

[4] Véase mi ensayo "El imperio de Tamorlán", 185-194.

necesaria información, que la acercaría a cualquier guía turística actual, nos indicaría que se trata de un texto de orientación para peregrinos puramente informativo, tal vez hecho por encargo; sin embargo, hay que pensar también en un grado mínimo de literaturidad, desde el momento en que se intercala la experiencia del propio Aymeric como peregrino, por ejemplo, cuando narra la muerte de las cabalgaduras por las aguas de uno de los muchos ríos del Camino que para él están envenenados. Además, Aymeric hace alarde de un bagaje hagiográfico, en ocasiones tomado de la *Legenda Áurea*, que aprovecha para hacer propaganda eclesiástica, contando milagros y descubriendo reliquias, sobre todo en los monasterios del territorio francés hasta llegar a los Pirineos. Al mismo tiempo hace propaganda política al mencionar a Roldán, a Oliveros y a otros guerreros de Carlomagno, a quienes encumbra igualándolos a los santos y llamándolos mártires y le pide al peregrino que no se olvide de visitar "sus preciosos cuerpos hasta Belín donde los enterraron respetuosamente" (Picaud, *Guía*, 66); hay también lecciones de arquitectura y escultura del arte románico, pero lo más curioso son las apreciaciones prejuiciosas –aparentemente, sin base en la realidad– propias de un autor extranjero, vecino de la "nación gala", sobre algunos grupos humanos asentados a orillas de la ruta jacobea, como los navarros. Después de presentar a vascos y navarros físicamente y de describir su pésimo atuendo, su mal comer y peor beber, y su lenguaje bárbaro, comienza una letanía de insultos e improperios que no puedo dejar de transcribir:

> Son un pueblo bárbaro, diferente de todos los demás en sus costumbres y naturaleza, colmado de maldades, de color negro, de aspecto innoble, malvados perversos, pérfidos, desleales, lujuriosos, borrachos, agresivos, feroces y salvajes, desalmados y réprobos, impíos y rudos, crueles y pendencieros, desprovistos de cualquier virtud y enseñados a todos los vicios e iniquidades, parejos en maldad a los Getas y a los sarracenos, y enemigos frontales de nuestra nación gala. Por una miserable moneda, un navarro o un vasco liquida, como pueda, a un francés. En algunas de sus comarcas, en Vizcaya o Álava, por ejemplo, los navarros, mientras se calientan, se enseñan sus partes, el hombre a la mujer y la mujer al hombre. Además, los navarros fornican incestuosamente al ganado. Y cuentan también que el navarro coloca en

> las ancas de su mula o de su yegua una protección, para que no las pueda acceder más que él. Además da lujuriosos besos a la vulva de su mujer y de su mula...
>
> (Picaud, *Guía*, 36-37)

Menos mal que son valientes en la batalla, pagan los diezmos y ofrecen pan, vino y trigo a Dios cada vez que van a la iglesia. Igualmente va juzgando a castellanos y gallegos, pero nunca con tanta saña como a navarros y a vascos. En fin, hay muchos más casos en la *Guía* en los que se transparenta la animadversión patente del autor que responde a un contexto histórico-social de enemistad entre ambos países fronterizos, aunque él pretenda ser objetivo, puesto que se plantea como finalidad "que los peregrinos, con esta información, se preocupen de proveer a los gastos del viaje, cuando partan para Santiago" (Picaud, *Guía*, 23). Las guías pues, aunque no son estrictamente relatos de viajes, sí guardan estrechas afinidades con ellos y, por tanto, no pueden dejar de ser consideradas aquí.

Se ha visto, entonces, que el viaje es importantísimo en la literatura medieval española: el viaje que es ausencia o reencuentro y desata los sentimientos de los personajes; el que responde a un destierro, pero que, al mismo tiempo, permite ganar y acrecentar la honra; el viaje que ayuda a la adquisición de un saber que se traduce en poder, o simplemente el viaje para ver, buscar, conocer el mundo, aprender de él y alabar a Dios por ese valioso regalo; el viaje que es un exilio voluntario para mejorar, etc. El corpus propuesto nos ha ilustrado sobre los diferentes sentidos y fines que tiene el viaje y los tipos de connotaciones que provoca su discurso (la ausencia, la pérdida de la tierra, la partida, el retorno); así como las marcas que caracterizan el espacio y la metaforización del mismo en imágenes verticales en el *Poema de Mio Cid* y en el *Libro de Alexandre*, o bien en una "imaginería de dominante horizontal" y progresiva que impera en los libros de caballerías, como *El Caballero Zifar*.

La literatura medieval es una literatura en movimiento tanto por una geografía conocida, real, como lejana y misteriosa, cuyos personajes se trasladan continuamente en busca de la honra, la fama, un reino, un linaje, una maravilla, una reliquia, el perdón, un encuentro placentero, el saber y el poder.

BIBLIOGRAFÍA

ASENSIO, EUGENIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1976.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, "Don Quijote, o la vida como obra de arte", en *El Quijote de Cervantes*, ed. de George Haley, Madrid: Taurus, 1980, 204-234.

CARRIZO RUEDA, SOFÍA M., "Hacia una poética de los relatos de viaje. A propósito de Pero Tafur", *Incipit*, XIV, 1994, 91-132.

——, "El viaje ¿necesidad o locura? Una polémica que desborda los límites medievales", *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Medieval Española*, Buenos Aires: Universidad Pontificia Argentina, 1999, 48-64.

CHASCA, EDMUND DE, *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1972.

ETTE, OTMAR, *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

LE GOFF, JACQUES, *El nacimiento del purgatorio*, vers. castellana de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid: Taurus, 1981.

*Libro d'Alexandre*, ed. de Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 1988.

*Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: Cátedra, 1983.

LLULL, RAMÓN, *Llibre de meravelles*, 4ª ed., Barcelona: Edicions 62, 1993.

MOLLAT, MICHEL, "*L'Homo viator*", *Temas medievales*, Buenos Aires: PRIMED-CONICET, 5, 1995.

ORDUNA, GERMÁN, "El cantar de las bodas. Las técnicas de estructura y la intervención de los dos juglares en el *Poema de Mio Cid*", *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, Madrid: Gredos, 1974, 411-431.

PICAUD, AYMERIC, *Guía del peregrino medieval ("Codex Calixtinus")*, trad. de Millán Bravo Lozano, Sahagún: Centro de Estudios del Camino de Santiago, 1991.

*Poema de Mio Cid*, ed. de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

RIQUER, ISABEL DE, "La peregrinación fingida", *Revista de Filología Románica*, 8, 1991, 103-119.

RODILLA, MARÍA JOSÉ, "El imperio de Tamorlán en la mirada de los embajadores castellanos", en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Visiones y crónicas medievales, Actas de las VII Jornadas Medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, 2002, 185-194.

——, "Hechizos, milagros y maravillas en *El purgatorio de San Patricio* de Calderón: Espectacularidad y expresividad", en Alma Mejía, María Teresa Miaja de la

Peña y Lillian von der Walde (eds.), *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas Selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México-AITENSO, 2003, 299-315.

——, "Espacios sagrados y espacios míticos. La retórica del viaje en las *Andanças* de Pero Tafur", en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Literatura y conocimiento medieval, Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, 2003, 345-354.

——, "Geografías imaginarias de trasmundo. *El Purgatorio de San Patricio* en dos textos españoles", en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York: 2001, 119-125.

ROUBAUD, SYLVIA, "L'Exil ou le royaume ou les deux pôles de la vocation chevaleresque", *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI-XVII^ème siècles). Colloque International*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1983, 205-215.

SALINAS, PEDRO, "La vuelta al esposo", *Bulletin of Spanish Studies*, XXIV, 1947, 79-88.

SOLALINDE, ANTONIO G., "La primera versión española de *El Purgatorio de San Patricio* y la difusión de esta leyenda en España", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid: 1925.

ZHUMTHOR, PAUL, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, trad. de Alicia Martorell, Madrid: Cátedra, 1994.

# Imágenes textiles de la creación literaria medieval

María Cristina Azuela
Universidad Nacional Autónoma de México

A lo largo de la historia, las diferentes civilizaciones han encontrado maneras variadas para referirse a la actividad lingüística y concretamente a la escritura. Compartida con varias lenguas indoeuropeas, además del griego y el latín, la imagen del tejido referida al texto literario constituye una metáfora arcaica que se ha ido retomando y modificando sin acabar de perder sus lazos con sus orígenes.

En la literatura vulgar francesa nos toparemos más de una vez con obras que, por diversos medios, narran la historia de su propia escritura. Uno de estos medios es justamente el empleo de las metáforas: es a través de estas imágenes referidas a la composición del texto, como el escritor revelará sus convicciones acerca de la obra poética y de su propio quehacer literario.

Si en griego *rhapsoidein*, significaba básicamente "coser canciones" (Ong, *Oralidad y escritura*, 22),[1] la palabra latina para texto, de *textum*, del verbo *texere* es lo que ya ha sido tejido, entrelazado, compuesto; a partir de ambos ejemplos, vemos que la tela y las imágenes textiles constituyen, desde la antigüedad, parte de las metáforas referidas a la composición poética.

[1] *Rhapsoidos*, es "aquel que vuelve a coser canciones", con lo que se designaba no al autor sino al recitador panhelénico de los poemas; pero no se puede saber si "*aoide*" ("canción") es la tela que se cose... El término *rhapsoidos* aparece por primera vez en Herodoto ligado a competencias de recitadores (Scheid y Svenbro, *The Craft*, 205, nota 3).

Stock señala que aun al final de la Edad Media, las palabras derivadas de *textum* frecuentemente tenían más que ver con telas que con pergaminos (*Listening for the text*, 41); y las decoraciones mismas de los manuscritos revelan esta situación, ya que muchas de las letras capitulares e iniciales aparecen representadas como tejidos y de hecho se entretejen en diseños complicadísimos de formas naturales y geométricas, con lo que se hace evidente la "concepción medieval del texto como textura", en palabras de Kendrick, quien señala cómo muchos manuscritos medievales muestran iniciales cuya apariencia de tejido es reveladora. Es el caso del *Libro de Kells*, que contiene páginas conocidas como *carpet pages* [páginas tapiz], debido a su aspecto de tapices orientales tejidos; en otras ocasiones se presentan páginas que comienzan un texto con palabras cuyas letras parecen tejidas ya que se entrelazan unas con otras[2] (Kendrick, *The Game*, 205, nota 21).

La poesía lírica francesa parece, desde sus inicios, también impregnada de este tipo de asociaciones, ya que entre los primeros poemas de esta lengua se encuentran las famosas *chansons de toile* [canciones de tela], que son justamente cantos entonados por damas que cosen o bordan o se encuentran ante el telar.[3] No se puede saber con certeza si estos cantos se tratan de un poema, o de la traducción del bordado de la dama, quien al coser narra la historia del poema y la historia de la producción del texto y de la tela al mismo tiempo (Bloch, *The Scandal*, 30-32).

Sin embargo, serán los trovadores quienes empleen las metáforas textiles de manera más explícita, ya que los términos técnicos que usan para aludir a

[2] Es el caso de la palabra *liber* en una página de la Biblia de Saint Marcial de Limoges, que muestra Kendrick entre las figuras de su libro. Hay que señalar que la imagen del entrelazamiento de las letras aparece en Platón, quien había descrito las relaciones entre las letras de las palabras a través de la metáfora del tejido, pues las letras se entrelazan o entretejen en sílabas. En otra de sus obras el tejido está formado por el entrelazamiento entre verbos y sustantivos (cit. por Scheid y Svenbro, *The Craft*, 122-123). Quintiliano también emplea la metáfora en cuanto a la sintaxis.

[3] Esto parece recordar las imágenes homéricas que presentan a varios personajes femeninos tejiendo y cantando (en la *Odisea* tanto Calipso como Circe son presentadas así); pero, como lo preciso en la nota siguiente, Homero nunca usa la metáfora.

su quehacer literario sugieren nuevamente esta asociación: *tresar*-trenzar, *entrebescar*-entretejer, *lasar*-entrelazar (Kendrick, *The Game*, 117). Marianne Shapiro, en su artículo "Word Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric" señala que la locución "entrebescar los mots" [entrelazar las palabras] podría ser una de las claves del espíritu de la lírica trovadoresca, no sólo por ser constantemente utilizada por los poetas[4] para designar el proceso de composición poética, sino porque *entrebescar* viene siempre asociado a términos que denotan sutileza, astucia y refinamiento, pero también ambigüedad y confusión (359). Así las asociaciones paronomásticas y entre las rimas ponen al descubierto una retórica donde cada término "trabaja para sí mismo" y no para la claridad de la argumentación racional.

Los experimentos técnicos que realizan los trovadores, ese entrelazar de significados opuestos y relacionados a través de aliteraciones y juegos con los sonidos y los sentidos, va urdiendo el tejido poético tal y como lo recomienda el tratado provenzal sobre la poesía trovadoresca *Flor del Gay Saber* (del siglo XIV);[5] tejido donde la polivalencia misma de las palabras se articula, sobre todo entre los poetas del *trobar clus*, a manera de enigma que requiere de una interpretación paciente y sensible.[6]

---

[4] Marcabru, Raimbaut d'Aurenga, y los de su generación y las dos siguientes, son todos testigos de la controversia epistemológica alrededor de los versos trovadorescos (Shapiro, "Word Weaving", 358).

[5] "Et en aquesta maniera de dictar deu hom far coma fan li teysshedor. qui primieramen aparelho et ordissho los fils. e pueysh teyssho lo drap" [Y para componer versos de esta manera se debe proceder como lo hace un tejedor, que primero prepara y urde los hilos, y luego teje la tela]. Aunque no hay que olvidar, como Dragonetti señala, que la *Leys d'Amors* es un tratado con aire moralizador cuya exposición didáctica excluye muchos de los rasgos característicos del saber de los trovadores, como la ambigüedad o la obscuridad de la expresión (Dragonetti, *Le Gai Savoir*, 14). La traducción es mía, del original citado por Bloch en el epígrafe del primer capítulo de su *The Scandal*, 22; también aparece traducido al inglés por Kendrick en, *The Game*, 90.

[6] Por otro lado, no hay que olvidar que en la poesía trovadoresca la invención de la canción es lo que en realidad constituye la aventura amorosa del poeta, ya que la dama como objeto de deseo es una construcción del texto mismo (Bloch, *Etymologies*, 108-127). Así, en el fondo no hay nada fuera del proceso de creación poética, pues con las palabras del poema se entreteje la relación amorosa con lo que ésta no es sino una metáfora de la propia producción del poema.

En otro lugar me he referido a textos narrativos como los *Lais* de Marie de France y el poema *Philomena* de Chrétien de Troyes,[7] donde la metáfora del tejido se hace literal cuando es un tejido real el que da voz a personajes que se encuentran imposibilitados de expresarse de otra forma, y donde la narración tejida reemplaza a la narración literaria del texto o se confunde con la misma ("Algunas metáforas textiles de la escritura"); pero la idea trovadoresca de que es a través del entrelazamiento de las palabras y de los juegos con éstas como se produce el texto poético será también recurrente en otros géneros, donde a pesar de la diferencia en cuanto a sus contenidos, la noción del quehacer literario seguirá ligada a la metáfora textil. En efecto, en los *fabliaux* del siglo XIII y posteriormente en las *nouvelles* y farsas del XV, la alusión al tejido del texto adquiere nuevas connotaciones que surgen justamente de este entretejer palabras para jugar con ellas, aunque en estos tres géneros, de registro cómico, el objetivo casi siempre sea engañar a alguien enredándolo entre significados tramados por los juegos del lenguaje o haciéndolo caer en las redes que una hábil manipulación verbal urde en su contra.

Y casualmente va a resultar significativa la presencia de elementos textiles ligados a los timos y artimañas que pululan por estos relatos. La rima entre *lobe* y *robe* [trampa y vestido], constante en los *fabliaux* (Bloch, *The Scandal*, 36; Brusegan, "Regards sur", 103)[8] nos remite nuevamente a la tradición clásica, donde ya Homero había descrito tanto a los dioses como a los héroes tejiendo trampas y discursos ante los demás (Scheid y Svenvro, *The Craft of Zeus*, 112), pero será sobre todo en Ovidio donde encontraremos esta relación, cuando en el libro VI de las *Metamorfosis*, narra la historia de Aracné,

---

[7] Historia que también Chaucer narra en su *The Legend of Good Women* (v. "The Legend of Philomela", en *Riverside Chaucer*, 624-626), y que casualmente sigue a la de Ariadna, también relacionada con la imagen textil del famoso hilo que presta a Teseo para salir del laberinto...

[8] De hecho, en el libro citado, Howard Bloch hace un interesante recuento de la larga historia que el empleo de las imágenes del vestido como representación y la representación como vestido tienen en la literatura medieval culta y popular, latina y romance, que partiendo de Macrobio pasa por Alain de Lille, para llegar tanto a Chrétien de Troyes como a los *fabliaux* y al *Roman de la Rose*. Este trabajo apunta en la misma dirección, añadiendo ejemplos de géneros distintos, además de otros elementos, al brillante análisis de Bloch.

esa experta tejedora que por alardear de que sus telas eran mejores que las de Minerva –de quien había aprendido su arte–, es condenada a convertirse en araña. Lo interesante para nosotros, no es que como araña Aracné se vea obligada a urdir su tela por el resto de sus días, sino el hecho de que el verdadero motivo de Minerva para castigarla pudiera no haber sido solamente la soberbia de la tejedora, sino el que durante el concurso en que ambas debían probar sus habilidades, Aracné realizó, magníficamente y sin tacha alguna, una tela que narraba las diferentes transformaciones que sirvieron a Júpiter y otros dioses para seducir a las humanas de quienes se habían prendado.[9] El rosario de trampas y engaños divinos (por lo menos 21)[10] tejidos en la tela y el texto de Ovidio nos lleva pues, directamente a los de los engaños en los relatos cómicos medievales, donde el uso de disfraces y artimañas para burlar al prójimo es paralelo a las transformaciones de los dioses olímpicos. Y así como los constantes cambios de identidad de *fabliaux* y *nouvelles* pueden ser considerados como análogos a los trucos verbales a través de los cuales los personajes ocultan la verdad para hacer caer a sus víctimas,[11] igualmente los actos de vestirse y desvestirse, de cambiar de vestimenta o de aspecto constituyen emblemas de la representación (Brusegan, "Regards sur", 104).

Howard Bloch ha estudiado con detalle la estrecha relación de ambos fenómenos (lingüístico y textil) en los *fabliaux*. Según su análisis, "la circulación de los poemas está inevitablemente ligada a la de los productos textiles

[9] Se ha señalado, en efecto, que Ovidio insinúa esto al poner juntas las historias de las Piéridas y la de Aracné, donde se cuestiona la grandeza de los dioses al presentarlos bajo una luz poco favorable (en el caso de las Piéridas, porque su canto narra cómo los dioses fueron atemorizados por los gigantes, de quienes huyeron transformándose en bestias, y es justamente ahí cuando Palas, afirmando que las divinidades no deben ser menospreciadas, recordó la historia de Aracné, otra mortal que no sólo desafió a la diosa, sino que además, se atrevió nuevamente a retratar a los olímpicos de manera negativa, siempre engañando y seduciendo con trampas [Scheid y Svenvro, *The Craft*, 132-135]).

[10] Júpiter se transforma en toro, en cisne, en águila, en sátiro, en humano (Anfitrión), en lluvia de oro, en fuego, en pastor, en serpiente; Neptuno en novillo, en carnero, en caballo, en delfín; Febo en labriego, halcón y león; Baco en pastor y en uva; Saturno en caballo.

[11] A esto me he referido en otro lado: Azuela, "Máscaras, disfraces".

por los cuales son intercambiados" (*The Scandal*, 47). El crítico se refiere a los mantos, abrigos y vestimentas que recibían los juglares por parte de sus mecenas, constantemente mencionados en los *fabliaux* (y también por los trovadores). Esto lo volveremos a encontrar en las *nouvelles* tanto del *Decamerón* (I-7; II-1; VIII-2), como de los *Cuentos de Canterbury* (*Cuento del alguacil*), tal vez por la cercanía de los géneros.

La asociación entre historias o temas reactualizados o refundidos y vestidos reajustados, que se puede ver tanto en los poemas trovadorescos como en los *fabliaux* y las *nouvelles*, nos lleva a los últimos ejemplos de este trabajo.

Ya han sido señaladas las constantes alusiones a la procedencia ajena de la historia que narrarán, que aparecen en los *incipit* de los *fabliaux* (Bloch, *The Scandal*, 54). En efecto, se ha repetido hasta la saciedad que géneros de narración breve como los *fabliaux* y las *nouvelles* –y también las farsas, en registro dramático– están compuestos por la asimilación de relatos milenarios y fuentes folclóricas que los poetas medievales retoman, adaptan y vuelven a relatar. Sabemos que en cada *performance* o actuación los juglares adecuaban a la ocasión (Zumthor, *La Lettre*), al público, a la geografía incluso, poemas y anécdotas transmitidos por la tradición (cosa que también sucede en las *nouvelles*, como veremos aquí) al igual que aceptaban ropa de sus mecenas, aunque debieran volverla a poner en forma para ajustarla a su talla; así el juglar cortaba, cosía y ajustaba los relatos heredados (Brusegan, "Regards sur", 104). Esta imagen, expresada por una crítica moderna, llama la atención porque nos remite a la metáfora textil que el autor de las *Cent Nouvelles nouvelles* (*c.* 1462) empleó para describir su obra en la dedicatoria que funge como prólogo. Lo textil le sirve, no sólo para detallar su labor literaria, sino también para diferenciarse de Boccaccio, de quien ha tomado el título y el modelo (ya que el *Decamerón* era conocido como libro de las cien novelas en esa época [Dubuis, *Les Cent*, 8]). Y es interesante cómo el título *Cent Nouvelles nouvelles* [*Cien novelas nuevas*], realiza un juego paronomástico al estilo del *entrebescar* de los trovadores, en donde vemos la clara conciencia de las posibilidades de juego tanto con las fuentes (Boccaccio) como con las palabras, todo simultáneamente en el tejido del texto. Así, el uso de la imagen no es arbitrario: la metáfora de la costura le permite afirmar la novedad de

su propia obra deslindándose de su predecesor, pues "la tela, el corte y el terminado" de sus historias, son de "estilo o aspecto novedoso",[12] además de que los relatos se han reubicado espacio-temporalmente en los territorios cercanos a la corte de Borgoña.[13]

Es decir, nuestro autor ha vestido con un nuevo ropaje historias ya antiguas, tal y como lo recomienda Vinsauf en su *Poética Nueva.*[14] De hecho, el autor borgoñón había comenzado por curarse en salud desde las primeras líneas: por un lado, especificando que no pretendía alcanzar el refinamiento artístico de su modelo[15] y, por el otro, justificando su título, pues si a las historias de Boccaccio, siendo ya antiguas,[16] se les llamaba "nuevas" (*nouvelle* y *novelle* significan tanto "nuevo", como "novela"), "se puede con razón fundada en los hechos evidentes, intitular este libro *Cent Nouvelles nouvelles* [literalmente *Cien nuevas nuevas*, donde primero "nuevas" es adjetivo: "novedoso", y después es sustantivo: "nueva", "noticia", "novela"] [...] ya que

---

[12] "pource que *l'estoffe, taille et fasson* d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucop nouvelle". (Dedicatoria al Duque de Borgoña [*Les Cent Nouvelles nouvelles*, 22])

[13] Esto lo he discutido en Azuela, "L'avant-dernier".

[14] "Dives honoretur sententia divite verbo, Ne rubeat matrona potensi in *paupere panno.* Ut res ergo sibi pretiosum sumat amictum, Si vetus est verbum, sis physicus et veteranum Redde novum" (vv. 759-760). [... que la rica sentencia sea honrada por una rica palabra a fin de que no se ruborice la matrona poderosa dentro de un *pobre vestido.* Así pues, para que el asunto tome *precioso manto,* si la palabra es vieja, sé un físico y vuelve nuevo lo vetusto].

Más adelante Vinsauf añade: "Instruit iste modus transsumere verba decenter. Si sit homo de quo fit sermo, transferor ad remm Expressae similem; quae sit *sua propria vestis* In simili casu cum videro, mutuor illam Et mihi de *veste veteri* transformo novellam". (vv. 770-774) [Enseña este modo a cambiar las palabras convenientemente. Si es el hombre de lo que trata el discurso, me traslado a una materia similar a la expresada; después de haber visto cuál es su *vestido propio* en un caso similar, lo tomo prestado y, de un *vestido viejo* lo transformo para mí en uno nuevo]. No son estos los únicos ejemplos del empleo de metáforas textiles para referirse a la escritura que se encuentran en la *Poética Nueva.*

[15] "ce petit oeuvre... qui contient... cent histoires assez semblables en matere, sans attaindre le subtil et tresorné langage du livre de Cent Nouvelles". ["esta pequeña obra... que contiene... cien historias bastante semejantes en su contenido pero sin alcanzar el refinamiento y la elegancia del lenguaje del *Decamerón*".]

[16] Hay que recordar que las *Cent Nouvelles nouvelles* (1462) se escriben más de un siglo después que el *Decamerón* (1349-1351).

la tela, el corte y el terminado de éstas, son de memoria bastante reciente, y de estilo [aspecto] muy novedoso".[17]

Como vemos, la metáfora textil revela justamente la labor de cortado y ajustado según las nuevas medidas del cuerpo; al dar relevancia a la novedad de sus relatos (tanto en el fondo como en la forma), señala que la relación con Boccaccio no es simplemente una de influencias, sino que incluye, como la equivocidad misma del término *nouvelle*, el juego con las posibilidades que estas influencias permiten.

En las *Cent Nouvelles nouvelles* hay numerosas historias donde el tema del vestido aparecerá con insistencia: no sólo la de Montbleru (*nouvelle* 63), en la que se liga el robo de unas camisas a los juegos lingüísticos que caracterizan toda la obra, sino las *nouvelles* 27, 48, 49, 52, 94.

Es interesante notar, además, que *El Asno de Oro* de Apuleyo haya sido señalado como una de las posibles fuentes del género de la *nouvelle* (Neuschafer, "Boccace et l'origine", 103), por contener también una variedad de historias –algunas retomadas en el *Decamerón*–, que en su prólogo el autor latino describe a través de la metáfora textil: "Lector, quiero hilvanar para ti, en esta charla milesia, una serie de variadas historias...",[18] donde señala no sólo el entrelazamiento de las historias, sino que se refiere al papiro, cuya

---

[17] He aquí la parte que nos interesa del texto:

"Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livres de Cent Nouvelles advindrent la pluspart es marches et metes d'Ytalie, ja long temps a, neantmains toutesfoiz, portant et retenant nom de Nouvelles, se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente vérité ce present livre intituler des Cent Nouvelles nouvelles, jasoit que advenues soient es partioes de France, d'Alemaigne, d'Angleterre, de Haynau, de Brabant et aultres lieux; aussi pource que *l'estoffe, taille et fasson* d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucop nouvelle". (Dedicatoria al Duque de Borgoña [*Les Cent Nouvelles nouvelles*, 22])

[18] He aquí la cita completa: "At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam –modo si papyrum Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere–, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursum mutuo nexu refectas ut mireris" (Apuleio, *Le Metamorfosi*, 62).

[Lector, quiero hilvanar para ti, en esta charla milesia, una serie de variadas historias y acariciar tu oído benévolo con un grato murmullo; dígnate tan sólo recorrer con tu mirada este papiro egipcio escrito con la fina caña del Nilo y podrás admirar a criaturas humanas que cambian de forma y condición y viceversa... (tr. de L. Rubio F.)].

producción se debe a la superposición de hilos en sentidos encontrados (Scheid y Svenbro, *The Craft of Zeus*, 147). Y esto nos lleva nuevamente a las *nouvelles*, ya que en este género no se trata simplemente de un entrelazamiento de los relatos que componen obras como el *Decamerón*, los *Cuentos de Canterbury* o las *Cent Nouvelles nouvelles*; sino que nos enfrenta asimismo a un entrecruzamiento de dos tradiciones literarias: la oral y la escrita; y este cruce se da no solamente a partir del marco narrativo, que pone en escena a los personajes que relatarán las historias que componen cada obra, sino también por las numerosas ocasiones en que la mención a la lectura de los relatos se entrelaza con las alusiones a su audición a veces en una misma frase, como lo muestran los célebres versos de Chaucer al justificar las vulgaridades del *Cuento del molinero*:

> And therfore, whoso list it nat yheere,
> Turne over the leef and chese another tale
>
> (Prólogo al *Cuento del Molinero*, I (A) 3176-3177)
>
> [y por lo tanto quien no quiera oírlo
> pase la página y elija otro cuento]

Como vemos, se hace alusión tanto a la recitación (*yheere*=oír), como a la lectura ("pasar la página"). Esta frase del autor inglés evoca varias de las *Cent Nouvelles nouvelles*, como: "en la fasson qu'avez oy ci-dessus" (*nouvelle* 44, línea 268),[19] donde se vuelve a confundir la actividad de oír (*oy*=oído) con la de leer (*ci-dessus*=aquí arriba).[20]

Volviendo a las imágenes textiles, lo que me interesa resaltar en este tra-

---

[19] También la *nouvelle* 18, líneas 151-152: "adventure dessus-dicte". Por otra parte hay que reconocer que, si como lo señala Rasmussen con respecto de las *Cent Nouvelles nouvelles* "en muchos casos los llamados a los oyentes se han conservado como simples fórmulas heredadas que imitan el estilo antiguo de la recitación", se trata justamente de trucos literarios, ya que esta obra no fue compuesta para ser narrada oralmente (*La Prose*, 18-19).

[20] Sabemos que es imposible, en esta época, plantear la oposición entre el oyente y el lector, ya que "los dos modos de recepción se presentan en varios tipos de combinación, más que como categorías puras" (Jeay, "l'Enchâssement", 195). Además, la lectura era muchas

bajo es que aunque aparentemente la metáfora textil se refiere al proceso de fabricación del texto, no deja de glorificar, al mismo tiempo, al lenguaje literario (Brusegan, "Regards sur"). Es tal vez en la *Farsa de Maître Pathelin* donde mejor se encuentra reflejada la relación entre lo textil y el tejido lingüístico de la obra poética, como lo ha señalado Dragonetti al observar que, si la esencia de esta farsa es el manejo magistral del lenguaje por parte del personaje, esto no puede quedar desvinculado del hecho de que la obra gira alrededor del robo de una tela. Pero el crítico añade que, si la aventura ligada a la tela domina el texto, en ningún momento se habla de los ropajes que se elaborarán con ella, a menos que sea la propia farsa la que constituya el "vestido que Pathelin y su mujer confeccionan a través de su lenguaje cómplice" ("Les travestissements", 265).

Habría que añadir que la falta de vestido apropiado de que se quejan los protagonistas al inicio de la obra revela también la necesidad de un lenguaje apropiado, pues Pathelin, con sus constantes trampas verbales y "abogacerías" (que riman con "trampas" [*advocasserie* y *tromperie*, *La Farce*, vv. 47-48]), no hace más que corromper cada vez más la propiedad del lenguaje[21] (Bloch, *The Scandal*, 28-31). De hecho, a lo largo de la obra vemos distintas maneras de desvirtuar al lenguaje: a través del delirio, de la mezcla indiscriminada de varios dialectos, de los halagos para engañar, etc., por lo que tal vez esa sea la razón por la que nunca veamos el vestido que se hacen los protagonistas con la tela robada, pues el lenguaje queda finalmente deshilachado en la última jugarreta verbal de la obra con el "bée" del pastor. En efecto, el "bée" ha sido analizado como la descomposición máxima del lenguaje y de la comunicación a través de éste (Dufournet y Rousse, *Sur "La Farce"*); es un "bée" que no constituye, en última instancia, sino un hilo desanudado del tejido verbal (y no es casualidad que el pastor se ocupe justamente de

---

veces pública y, en todo caso, aun si se realizaba de manera individual, implicaba casi siempre la articulación oral de los sonidos que se leían (Zumthor, *La Lettre*).

[21] Robar como enajenar la propiedad del otro, implica, según Bloch, la enajenación verbal: enajenación de la propiedad del lenguaje que va de la mano de la alteración del orden económico y lingüístico (*The Scandal*, 40).

cuidar las ovejas con cuya lana se tejen las telas que Pathelin roba al principio de la obra).

Pero me gustaría concluir puntualizando que mi interés en el empleo de la metáfora del tejido para el texto literario es que el entramado de la tela lleva implícita, como componente esencial, la complejidad del trabajo con las palabras, con todas ambigüedades y polivalencias, con todos los juegos que permiten, que son elementos fundamentales para la creación poética. Así, cuando Barthes advierte que siempre se ha tomado el tejido del texto como un producto acabado detrás del cual se busca el sentido, y que lo importante sería más bien enfatizar el trabajo del entrelazamiento perpetuo,[22] yo pienso en ese entrelazamiento de palabras, significados e interpretaciones que van permitiendo siempre urdir una nueva trama sobre el tejido, lo que nos remite nuevamente a la concepción del texto literario en la Edad Media con el célebre *surplus* de Marie de France, que implica también la interpretación activa del lector, quien añade su propia trama al tejido del texto.

## BIBLIOGRAFÍA

APULEIO, *Le Metamorfosi o l'Asino d'Oro,* intr. de Reinhold Merkelbach, prefacio al texto de Salvatore Rizzo, trad. al italiano de Claudio Annaratone, Milano: Rizzoli, 1955.

APULEYO, *El Asno de Oro,* trad. de Lisardo Rubio Fernández, Barcelona: Gredos, 1997.

AZUELA, CRISTINA, "L'avant dernier récit des *Cent Nouvelles nouvelles*: une Anti-Griselda du XVe siècle", *Cultura Neolatina,* 61, 2001, 361-381.

——, "Algunas metáforas textiles de la escritura", en *Jornadas Filológicas 2002,* México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

[22] He aquí la cita completa: "*Texte* veut dire *Tissu*; mais lors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière le quel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel..." (Barthes, *Le plaisir,* 185).

——, "Máscaras, disfraces y sustituciones en la *nouvelle* medieval", en Aurelio González, Lillian von der Walde, Concepción Company (eds.), *Literatura y conocimiento medieval, Actas de las VIII jornadas medievales,* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 261-276.

BATES, CATHERINE, "Weaving and Writing in *Othello*", en Stanley Wells (ed.), *Shakespeare Survey. An Annual Survey of Shakespeare Studies and Production,* Cambridge: University Press, 1993, 51-60.

BARTHES, ROLAND, *Le plaisir du texte,* Paris: Seuil, 1973.

BLOCH, HOWARD, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropologie of the French Middle Ages,* Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983.

——, *The Scandal of the Fabliaux,* Chicago: University Press, 1986.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron,* edizione a cura di Vittore Branca, Milano: Mondadori, 1985.

BRUSEGAN, ROSANNA, "Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction", en Marie-Louise Ollier (ed.), *Masques et déguisements dans la Littérature Médiévale,* Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1988, 97-109.

*Cent Nouvelles nouvelles (Les),* ed. critique par Franklin P. Sweetser, Genève: Droz, 1966.

*Cent Nouvelles nouvelles (Les)*, trad. al francés moderno de Pierre Dubuis, Lyon: Presses Universitaires, 1991.

CHAUCER, GEOFFREY, *The Canterbury Tales,* en L. D. Benson (ed.), *The Riverside Chaucer,* 3a ed., Oxford: University Press, 1988.

——, "The Legend of Philomela", en L. D. Benson (ed.), *The Riverside Chaucer,* 3a ed., Oxford: University Press, 1988, 624-626.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Philomena,* ed. de C. Boer, trad. al francés de Olivier Collet, en *Romans,* Paris: Librairie Génerale Française, 1994, 1225-1267.

DRAGONETTI, ROGER, *Le Gai Savoir dans la Rhétorique Courtoise,* Paris: Seuil, 1982.

——, "Les travestissements du langage et la folie du drap dans la *Farce de Maistre Pathelin*", en Marie-Louise Ollier (ed.) *Masques et déguisements dans la Littérature Médiévale,* Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1988, 261-276.

DUFOURNET, JEAN y MICHEL ROUSSE, *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin",* Paris: Champion, 1986.

JEAY, MADELEINE, "L'enchâssement narratif: un jeu de masques. L'exemple des *Cent Nouvelles nouvelles*", en Marie-Louise Ollier (ed.), *Masques et déguisements dans la Littérature Médiévale,* Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1988, 193-201.

KENDRICK, LAURA, *The Game of Love. Troubadour Wordplay,* Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1988.

MARIE DE FRANCE, *Los Lais*, trad., intr. y notas de Ana María Holzbacher, Barcelona: Sirmio, 1993.

*La Farce de Maistre Pathelin*, ed. y trad. de Guillaume Picot, Paris: Larousse, 1972.

NEUSCHAFER, "Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval", en Michelangelo Picone, G. Di Stephano *et al.* (eds.), *La Nouvelle. Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 oct. 1982)*, Montréal: Plato Academic Press, 1983, 103-110.

ONG, CHARLES, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

RASMUSSEN, JENS, *La Prose narrative française du XV^e siècle*, Copenhague: Ejnar Munksgaard, 1958.

SCHEID, JOHN y JESPER SVENVRO, *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*, Harvard-London: Harvard University Press, 1996.

SHAPIRO, MARIANNE, "Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 100, 1984, 355-383.

STOCK, BRIAN, *Listening for the Text*, Baltimore-London: The John Hopkins University Press, 1990.

VINSAUF, GEOFFROI DE, *La poética nueva*, presentación y trad. de Carolina Ponce, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

ZUMTHOR, PAUL, *La Lettre et la Voix*, Paris: Seuil, 1987.

*Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia.*
*Trabajos de las IX Jornadas Medievales*
se terminó de imprimir en agosto de 2005 en los
talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.
Presidentes 189-A, Col. Portales, 03300 México, D.F.
Composición tipográfica: Literal, S. de R.L. MI.
La edición consta de 1 000 ejemplares y estuvo al
cuidado del Centro de Estudios Lingüísticos
y Literarios de El Colegio de México bajo la
coordinación de la Dirección de Publicaciones,
también de El Colegio de México.


ISBN 968-12-1190-1
9 789681 211905


CREATIVE
COMMONS